Max Hesse's Illustrierte Katechismen.

Band 20.

# Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik)

von

Dr. Hugo Riemann.

LEIPZIG,
Max Hesse's Verlag.

B. Sandb.
612

Riemann

/

2.75

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 20.

# Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik)

von

**Dr. Hugo Riemann,**
Lehrer am Konservatorium zu Wiesbaden.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1891.

Holzfreies Papier.

# Einleitung.

Die Gesangskomposition unterscheidet sich in einigen wesentlichen Punkten von der Instrumentalkomposition. Wenn der Komponist für Singstimmen schreibt, so hat er nicht nur gewisse technische Unmöglichkeiten zu meiden — sofern er den Umfang der einzelnen Stimmen in Rücksicht ziehen und für Erholungspausen sorgen muß (ersteres ist ja auch bei allen Instrumenten, letzteres wenigstens bei den Blasinstrumenten jederzeit im Auge zu behalten) — sondern er findet auch seine Phantasie durch den Text in besondere Bahnen gewiesen. Das ist einerseits eine große Hilfe, andererseits aber auch eine böse Klippe. Eine Hilfe ist es, insofern die Textworte durch ihre immanente Rhythmik und ihre Sinnbetonungen, ja durch ihren allgemeinen ästhetischen Gehalt nach ganz bestimmter Richtung hin anregend wirken; eine Klippe, insofern ein Ignorieren dieser Anforderungen, ein ungenügendes Erkennen oder Erfühlen derselben die Komposition zu einer mißlungenen machen muß, auch wenn sie sonst allen musikalischen Gesetzen Genüge thut.

Wenn Sprache und Musik eine gemeinsame Wurzel haben — beide sind ursprünglich nur Ausdruck des menschlichen Empfindens — so kann es dem musikalisch Begabten unmöglich schwer werden, den Anforderungen, welche der Text stellt, gerecht zu werden — vorausgesetzt

natürlich, daß er denselben voll und ganz versteht (wenn auch mehr intuitiv als analytisch). Doch ist die Komposition eines Gesangstextes immerhin Schöpfung aus zweiter Hand. Der Komponist, der zugleich Dichter ist, läuft, besonders wenn Wort und Melodie zugleich entstehen, gewiß nicht Gefahr, daß beide zu einander im Mißverhältnis stehen; dagegen hat derjenige, welcher es unternimmt, die Dichtung eines andern zum Gesangswerk umzuschaffen, sich nicht nur den Text anregen zu lassen, sondern seine musikalische Erfindung und Gestaltung muß auf Schritt und Tritt an den Gang des Textes gekettet bleiben. Es leuchtet ein, daß es dabei ohne Kompromisse selten abgehen wird. Denn von dem Augenblicke an, wo die Musik als wirkliche Musik auftritt, also vom Moment der ersten melodischen Phrasen an, bestehen auch die Gesetze alles Musikschaffens zu Recht, wir verlangen musikalisch-logische Fortspinnung, Einheitlichkeit der Tonart, der rhythmischen Gestaltung, der thematischen Arbeit. Die anregende Kraft des Wortes wird also einen großen Teil ihrer Wirkung einbüßen, sobald einmal ein Anfang gemacht ist; denn Tonart, Taktart, Tempo werden schon durch die ersten Töne mehr oder weniger präzisiert werden. Es können daher alle nachfolgenden Textworte nur mehr innerhalb engerer Grenzen die Phantasie beeinflussen. Deshalb wird ein Gesangsstück nicht aus der Anregung der Anfangsworte entstehen dürfen, sondern vielmehr aus der Anregung des ganzen Textes oder aber aus der seiner wichtigsten, inhaltvollsten Momente; erwächst die Melodieerfindung aus diesen letzteren, so ist eine gewisse Garantie geboten, daß sie voll zur Geltung gebracht werden, während beim umgekehrten Vorgehen — wenn die Anfangsworte die Melodik bestimmen — leicht die Hauptmomente gegenüber nebensächlichen geschädigt werden.

Freilich muß aber auch zugegeben werden, daß die Gesangskomposition nicht in dem Maße den strengen An-

forderungen musikalischer Einheitlichkeit unterliegt wie die Instrumentalkomposition; das sei gleich zum Voraus bemerkt zur Rechtfertigung gewisser Freiheiten in der Handhabung des musikalischen Aufbaues in der Vokalmusik, besonders in der dramatischen, wo noch weiter das Fortschreiten der Handlung, der Wechsel der Situationen einer einheitlichen Weiterbildung und Ausgestaltung entgegenstehen und eine Aneinanderreihung verschiedener Stimmungsbilder, wo nicht gar ein Ineinanderübergehen, ein Auseinanderherauswachsen solcher bedingen. Aber selbst das lyrische Gedicht, also die Textunterlage des Liedes kann ähnliche Abweichungen an der Bildungsweise der absoluten Musik veranlassen, wenn im Detail der Sinn des Textes zur Geltung gebracht werden soll: da aber wird es immer die Hauptaufgabe des Komponisten sein, besonnen, d. h. mit scharfer Selbstkritik oder richtiger mit feinem ästhetischen Instinkt abzuwägen, wie weit er der Musik Gewalt anthun darf oder wie weit etwa die Dichtung sich begnügen muß, in Nebenpartien nur andeutungsweise zur Geltung gebracht zu werden.

Es leuchtet ein, daß ein prosaischer Text, etwa gar ein beschreibender oder erzählender oder von einem Gegenstande auf einen andern überspringender, der Gewinnung musikalischer Einheitlichkeit die größten Schwierigkeiten entgegenstellt. Am leichtesten wird sich musikalischer Gestaltung ein Text fügen, dem bereits der Dichter musikalische Fesseln angelegt hat, ein strophisch gegliederter, streng rhythmisierter und gereimter, besonders wenn derselbe eine Stimmung festhält oder doch nur kontrastierende aber nicht heterogene Momente verbindet. Der Reim kann den Komponisten unbequem werden, wenn er gehäuft oder in komplizierter Verschränkung angewandt wird; auch das Versmaß kann lästige Hindernisse bereiten, wenn es sehr langgliedrig oder asymmetrisch ist: im allgemeinen aber wird das eigentliche Lied, das lyrische Gedicht mit ziemlich kurzen

Zeilen und kreuzweiser Reimstellung die günstigste Unterlage für einfache musikalische Ausgestaltung abgeben.

Andererseits ist für die höheren Kunstformen der Vokalmusik, insbesondere für die den imitierenden Kontrapunkt zur Anwendung bringenden Chorsätze ein prosaischer Text günstiger als ein gemessener und gereimter; denn bei ihnen tritt die wirkliche Wiederholung der Textbruchstücke (durch die nach einander einsetzenden aber auch in derselben Stimme) an die Stelle der strophischen Gliederung; man könnte in diesem Sinne die aufeinander gereimten Zeilen gleichen Versmaßes als rein formale Wiederholungen (bei verschiedenem Inhalt) bezeichnen, an deren Stelle hier inhaltliche Wiederholungen treten; das Endziel beider ist dasselbe: die Gewinnung von korrespondierenden Formgliedern (auch die hebräische Parallelpoesie ist ebenso zu motivieren). Da bei Kompositionen dieser Art (Motetten, Messen 2c.) der Komponist aber über die durch die Textwiederholungen zu gewinnenden kleinen Einheiten zu größerer Einheitlichkeit hinauszukommen suchen wird, so setzen dieselben bereits eine größere Gewandtheit in der Umgestaltung melodischer Phrasen nach den Anforderungen der Worte (d. h. die Unterlegung ganz verschiedenartig gemessener Textbruchstücke mit mehr oder weniger Silben) voraus; und da obendrein auch die rein musikalische Faktur solcher Sätze eine kompliziertere ist (polyphon, eventuell fugiert), so ist der Weg, den wir für unsere Betrachtung der verschiedenen Arten der Gesangskomposition einzuhalten haben, leicht ersichtlich.

Wir werden zuerst erörtern, wie die schon vom Dichter halb musikalisch fertig gestellten gemessenen und gereimten Lieder melodisiert werden können, und zwar werden wir solche Melodiebildung zunächst ohne alle Begleitung, rein homophon oder vielmehr monodisch — wie sie das Volkslied zeigt — ins Auge fassen. Da wir dabei unser Harmoniebewußtsein nirgend verleugnen werden, so ist es nur

ein kleiner Schritt von der einstimmigen Melodie zum schlichten Chorlied (a capella, Note gegen Note oder mit leichter Figuration).

Ein wichtiger und schwerer Schritt vorwärts ist alsdann der zum einstimmigen Lied mit instrumentaler Begleitung; vermittelt wird derselbe durch Lieder, deren Begleitung sich der Melodie streng anschließt und entweder nur akkordisch oder doch nur figurativ ausgestattet ist. Die stützende den Rhythmus festhaltende Begleitung führt dann aber leicht auf eine freiere den Wortbetonungen des Textes im Einzelfalle mehr Rechnung tragende Gestaltung der Melodie, ja die instrumentale Begleitung kann Teile der Melodie übernehmen, während die Singstimme schweigt oder zeitweilig untertaucht. Auch werden nun allerlei Störungen des einfachen symmetrischen Aufbaues möglich, welche der schlichten homophonen Melodik fremd sind, und so entsteht das Kunstlied (strophisch ganz durchkomponiert) mit seinen Fortbildungen bis zur großen Arie und Ballade.

Das Kunstlied mit seinen erhöhten Anforderungen an Charakteristik führt uns auf diejenige Kompositionsweise, welche die Geltendmachung des Textsinnes über die Melodiebildung stellt, d. h. die recitativische Singweise. Spielt dieselbe in Liedertexten (Arie rc.) nur eine untergeordnetere mehr gelegentliche Rolle (als Folie für erhöhte Wirkung des Cantabile oder auch im höchsten Affekt als Zersprengung der Melodiefesseln), so kommt dieselbe zu prinzipieller Geltung bei der musikalischen (eigentlich nur halbmusikalischen) Ausgestaltung prosaischer Texte (Recitativ in Passion, Oratorium und Oper).

Das einstimmige Kunstlied führt ferner auf die einfachsten und die komplizierteren Formen des Duetts, Terzetts und größerer Ensembles mit Instrumentalbegleitung. Das schlichte Duett mit Note gegen Note sich anschmiegender oder nur kleine Abweichungen wagender zweiten Stimme

ist eigentlich nur eine Abart des einstimmigen Liedes und auch drei- und vierstimmig gesetzte Lieder mit Instrumentalbegleitung bedürfen kaum weiterer Erläuterungen. Dagegen bahnt uns das kunstvollere, die Stimmen verselbständigende und von einander loslösende Kammerduett den Weg zu den polyphonen Formen des Vokalstils. Werden die Stimmen noch weiter individualisiert, so daß sie nicht denselben Text in immitierenden Verschlingungen vertragen, sondern zur Wechselrede werden, so treten wir auf das Gebiet der dramatischen Ensembles über. Dabei wird die rein musikalische Gestaltung (Melodieführung) in der Singstimme vielfach zu Gunsten der Wortbetonung zurücktreten müssen und die motivische, thematische Arbeit vielfach der Instrumentalbegleitung zufallen müssen.

So kommen wir endlich zur Krönung des Gebäudes, zu dem mehrstimmigen imitierenden Vokalsatz, den wir zuerst ohne Begleitung und dann mit Instrumentalbegleitung (stützend oder auch zusammenwirkend) zu studieren haben. Das Anwachsen der Stimme auf 5, 6, 8 oder gar noch mehr ist alsdann nicht mehr Form- oder Stil-Unterschied, sondern nur ein Grad-Unterschied für die Schwierigkeit der Kompositionsarbeit und ein Unterschied der Wirkung.

Nach diesem Ausblick auf den zu betretenden Weg gehen wir direkt zur Entwickelung der einzelnen Phasen selbst über.

# 1. Kapitel.

# Liedmelodie. Chorlied.

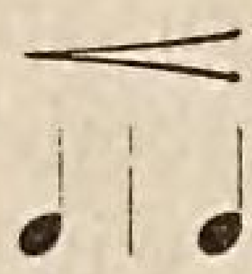
## § 1. Das Schema des regelmäßigen musikalischen Aufbaues (die achttaktige Periode).

Wie im Katechismus der Kompositionslehre (Formenlehre) ausführlich nachgewiesen ist, beruht alles musikalische Formenwesen auf den Wechselbeziehungen von Harmonie und Rhythmus. Die harmonische Einheitlichkeit wird bedingt durch die Bewegung um einen Hauptton, einen Hauptakkord (die Tonika), eine Haupttonart, in welchen Anfang und Ende zusammenstimmen und deren Bewußtsein auch im inneren Verlauf lebendig bleibt. Die rhythmische Vorbedingung für das Zustandekommen größerer Formen ist vor allem das Metrum, eine gleichmäßige Bewegung in Zeitteilen von leichtverständlichem Dauerwert (den etwa der Pulsgeschwindigkeit entsprechenden Zählzeiten, etwa zwischen 50—150 M. M. schwankend), von der sich die komplizierteren Gestaltungen der rhythmischen Motive abheben, wie die melodischen Bildungen von den harmonischen Grundlagen. Die Einzelzeiten des Metrums gruppieren sich unter Beihilfe der harmonischen Beziehungen der Töne zu kleineren und größeren Gruppen, nämlich zunächst zu zweien zur Einheit des Taktes; weiter treten zwei Takte zusammen zur Zweitaktgruppe; zwei solche Gruppen bilden einen Halbsatz; zwei Halbsätze (Vordersatz und Nachsatz) bilden einen Satz (Periode). Alle diese zweiteiligen Formglieder sind in gleicher Weise aufzufassen, nämlich derart, daß zunächst der beginnenden Zählzeit eine antwortende

(entsprechende) gegenübertritt und somit eine erste kleine Bildung abschließt; ebenso tritt dem ersten Takt ein zweiter (antwortender) gegenüber und schließt die nächstgrößere Bildung ab; der Zweitaktgruppe antwortet eine ebensolche und dem Vordersatze der Nachsatz. Das antwortende Formglied, das die größere Bildung abschließt, wird als das gewichtigere, **schwerere,** empfunden. Das gilt ebenso für die kleinste wie für die größte dieser Symmetrien. Es ist daher nicht

, sondern 

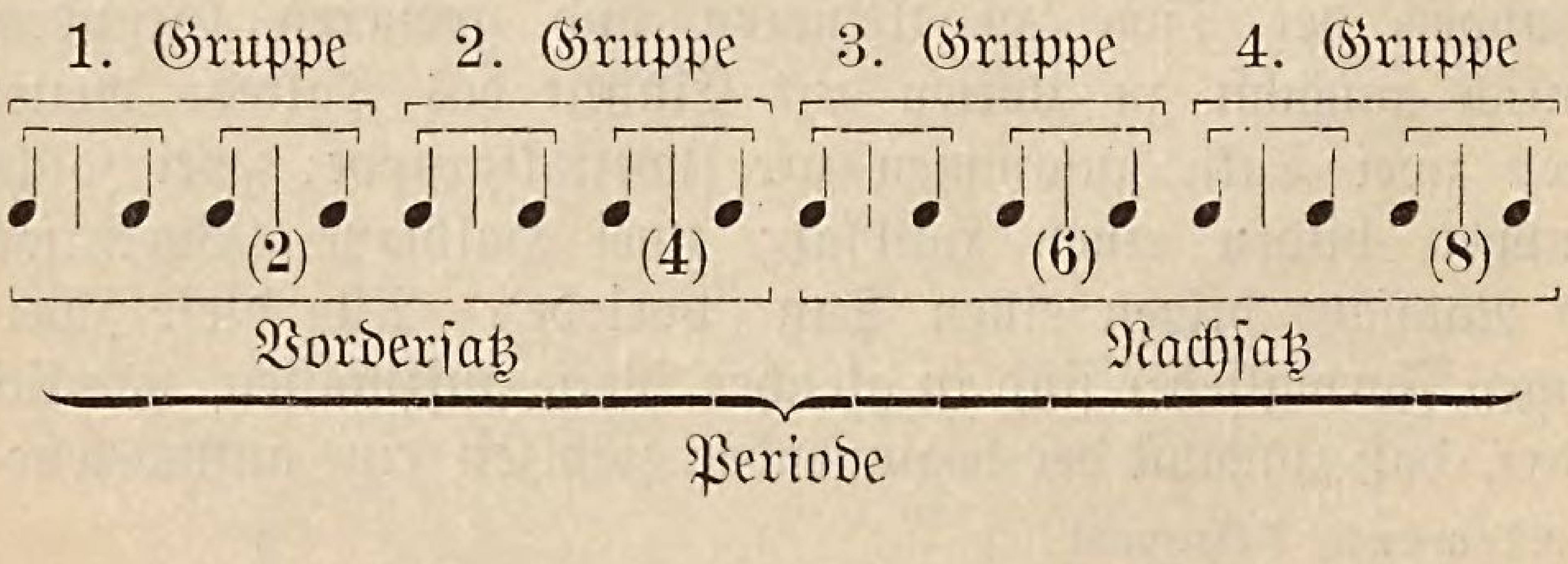
das eigentlich musikalische Urmotiv. Die beiden Zeiten verwachsen fester miteinander dadurch, daß nicht eine neben die andere tritt, sondern die erste in die zweite hinüberstrebt, hinüberwächst (crescendo):



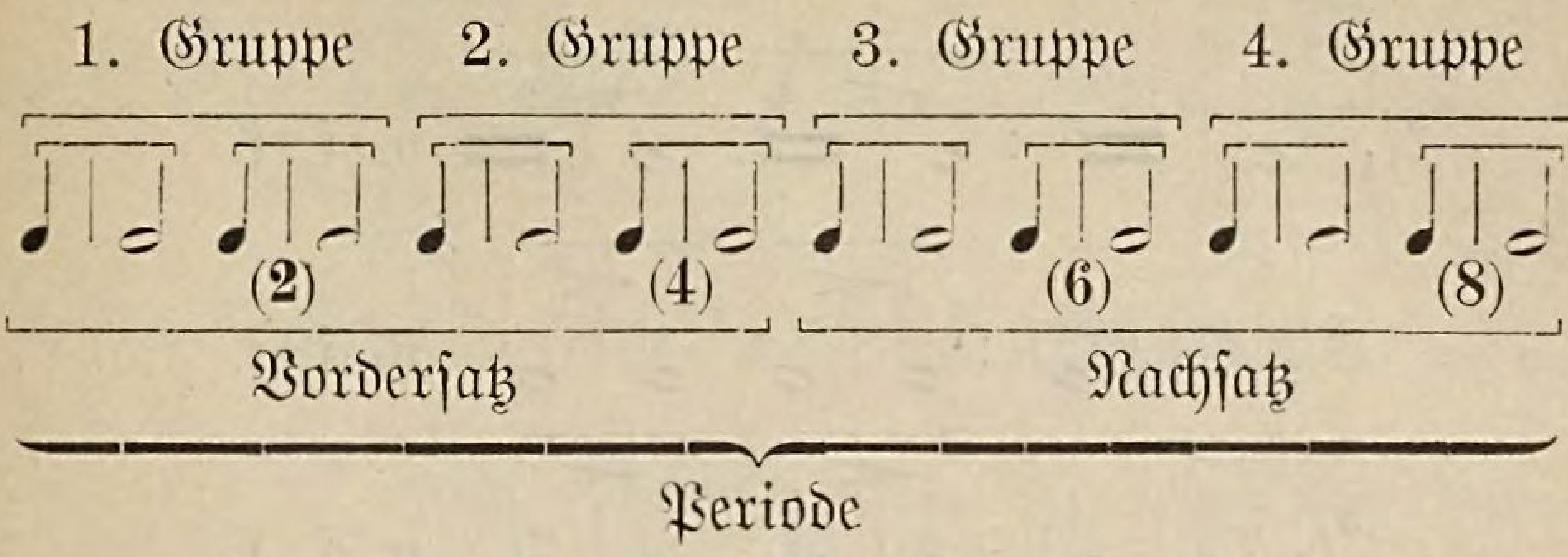
Die schwere Zeit wird dem Ohr verständlich gemacht durch geringe Verlängerung (auf Kosten der leichten); wird diese Verlängerung (der agogische Accent) zur Ausdehnung auf die doppelte Zeitdauer stilisiert, so erscheint der zweiteilige Takt mit ungleichen Zeiten:



Das vollständige metrische Schema der achttaktigen Periode ist daher:

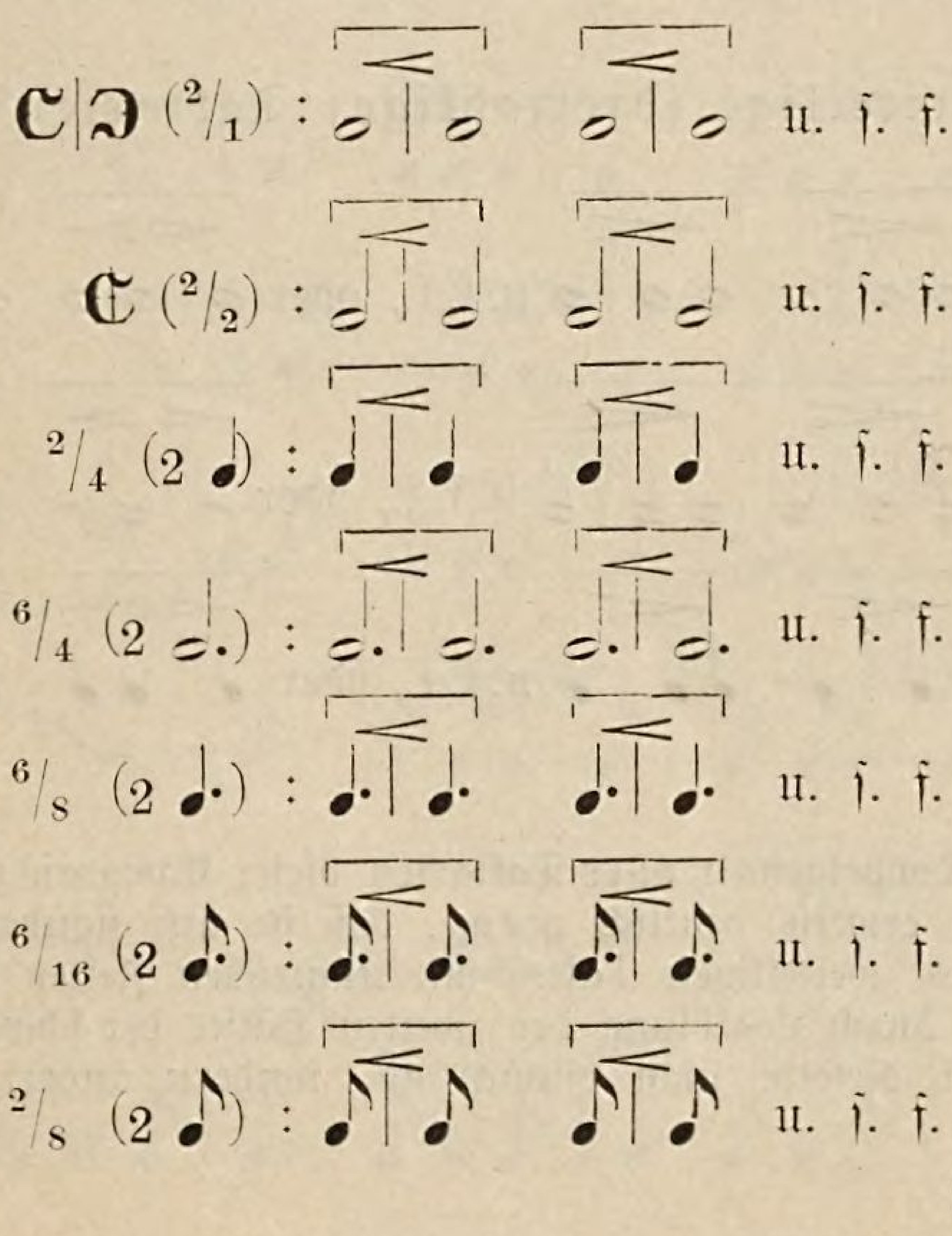


oder:




Neben dem zweiteiligen Takt mit ungleichen Zeiten ♩ | 𝅗𝅥 giebt es noch den wirklich dreiteiligen Takt (mit drei wirklichen Zählzeiten, also asymmetrisch); derselbe ist aber viel seltener, als man gemeinhin annimmt, und ist wohl von jenem abzuleiten. Alle anderen Taktarten der heutigen Musik sind nur der Schreibweise nach, aber nicht im Wesen von den hier entwickelten verschieden Wir stellen die identischen zusammen:

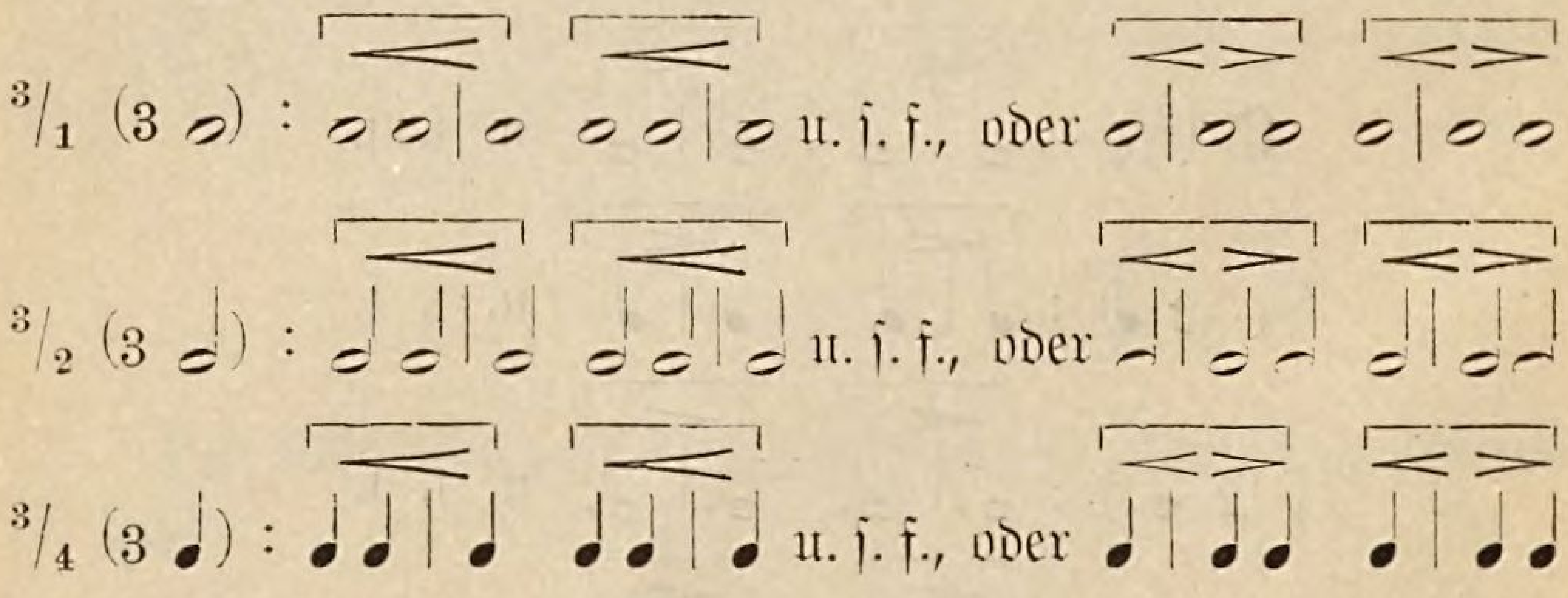
a) Zweiteilige Taktarten mit gleichen Zeiten:



b) Zweiteilige Taktarten mit ungleichen Zeiten:

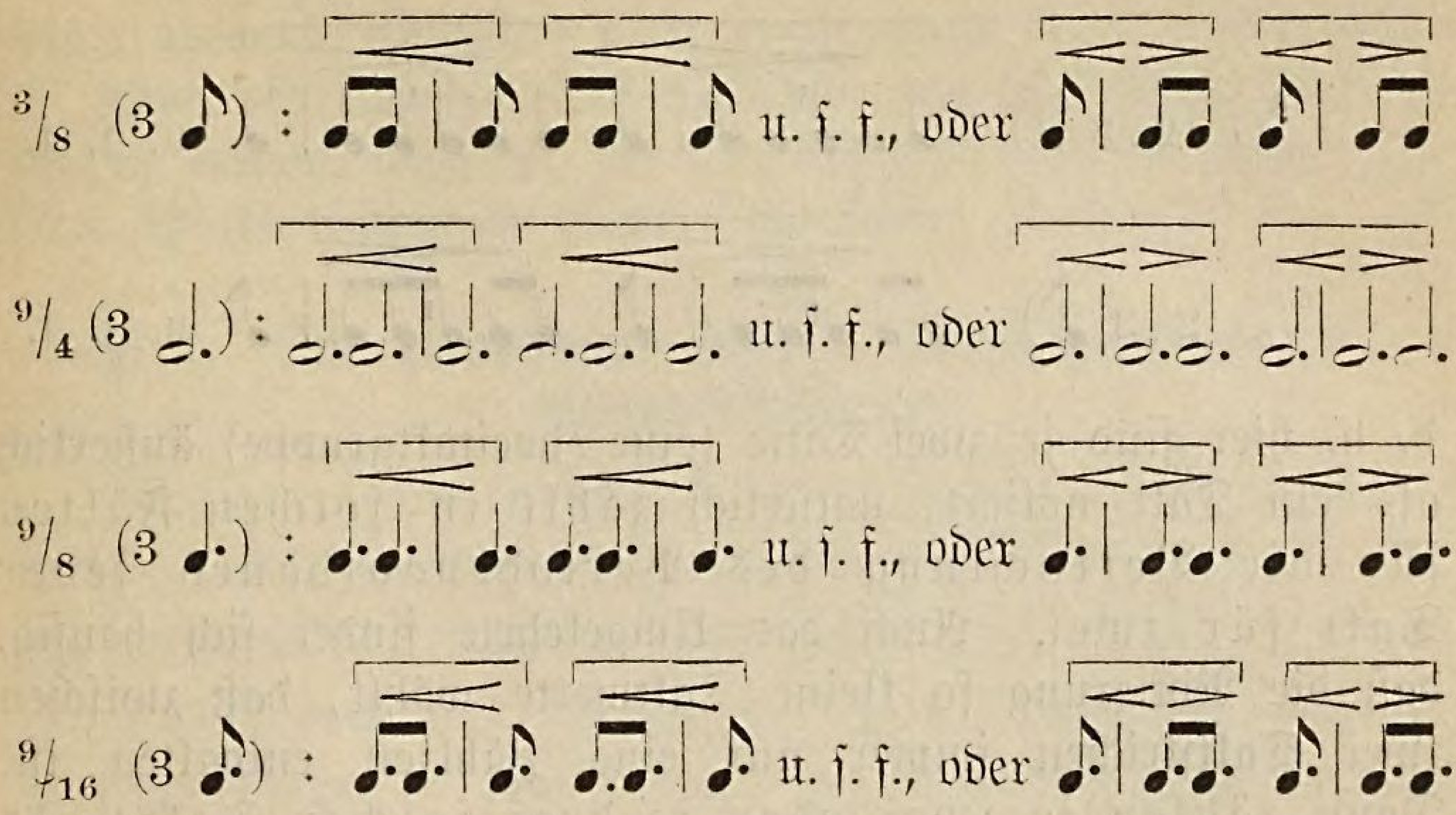



c) Dreiteilige (dreizählige) Taktarten*):

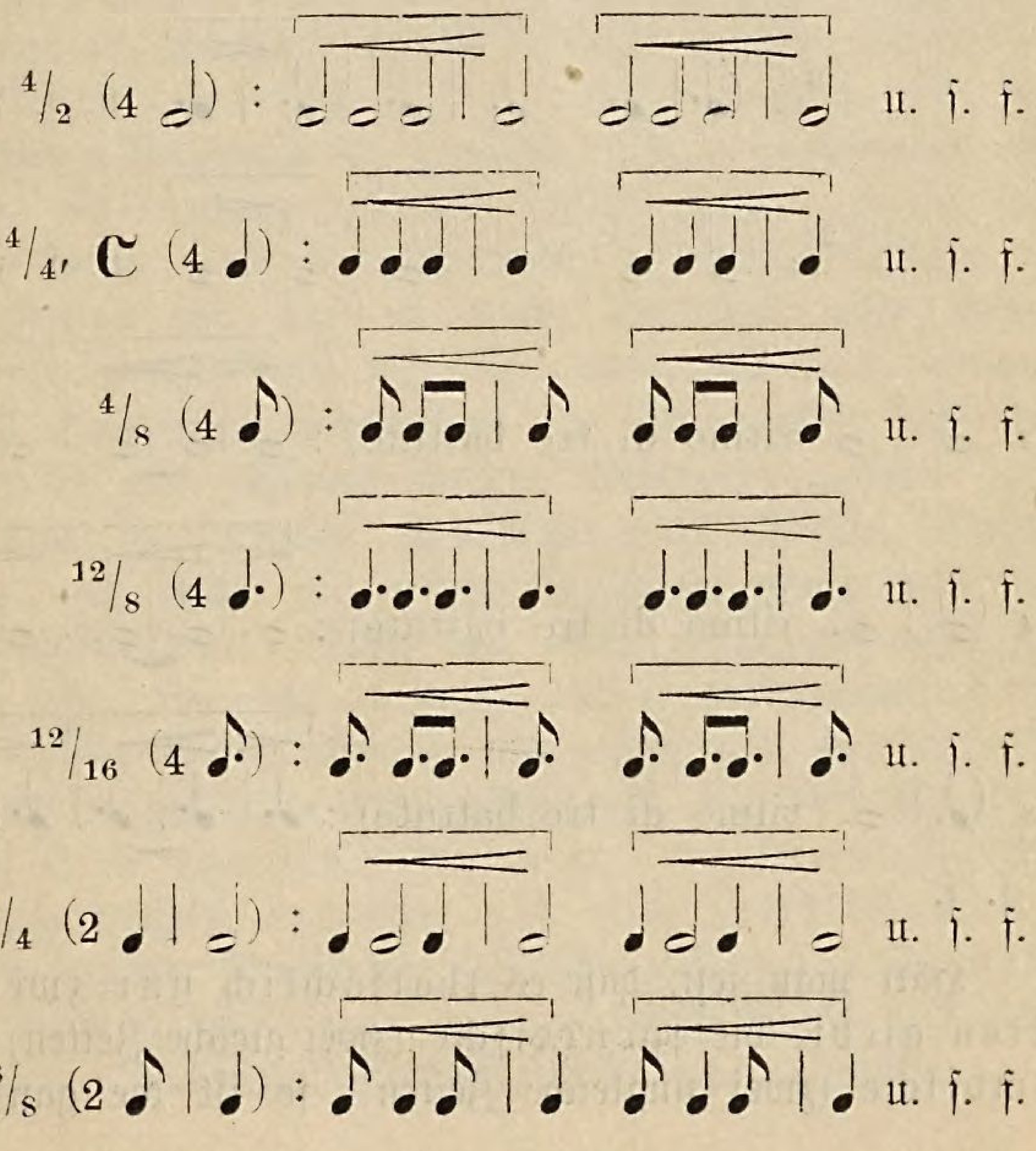



---

*) Die Doppelgestalt aller Taktarten dieser Kategorie (ob oder ) erweist deutlich genug, daß sie nur figurative Veränderungen des zweiteiligen Taktes mit ungleichen Zeiten sind; die erstere entsteht durch Loslösung der zweiten Hälfte der schweren Zeit, die zweite löst dieselbe nicht einmal ab, sondern ändert nur die Tonhöhe.

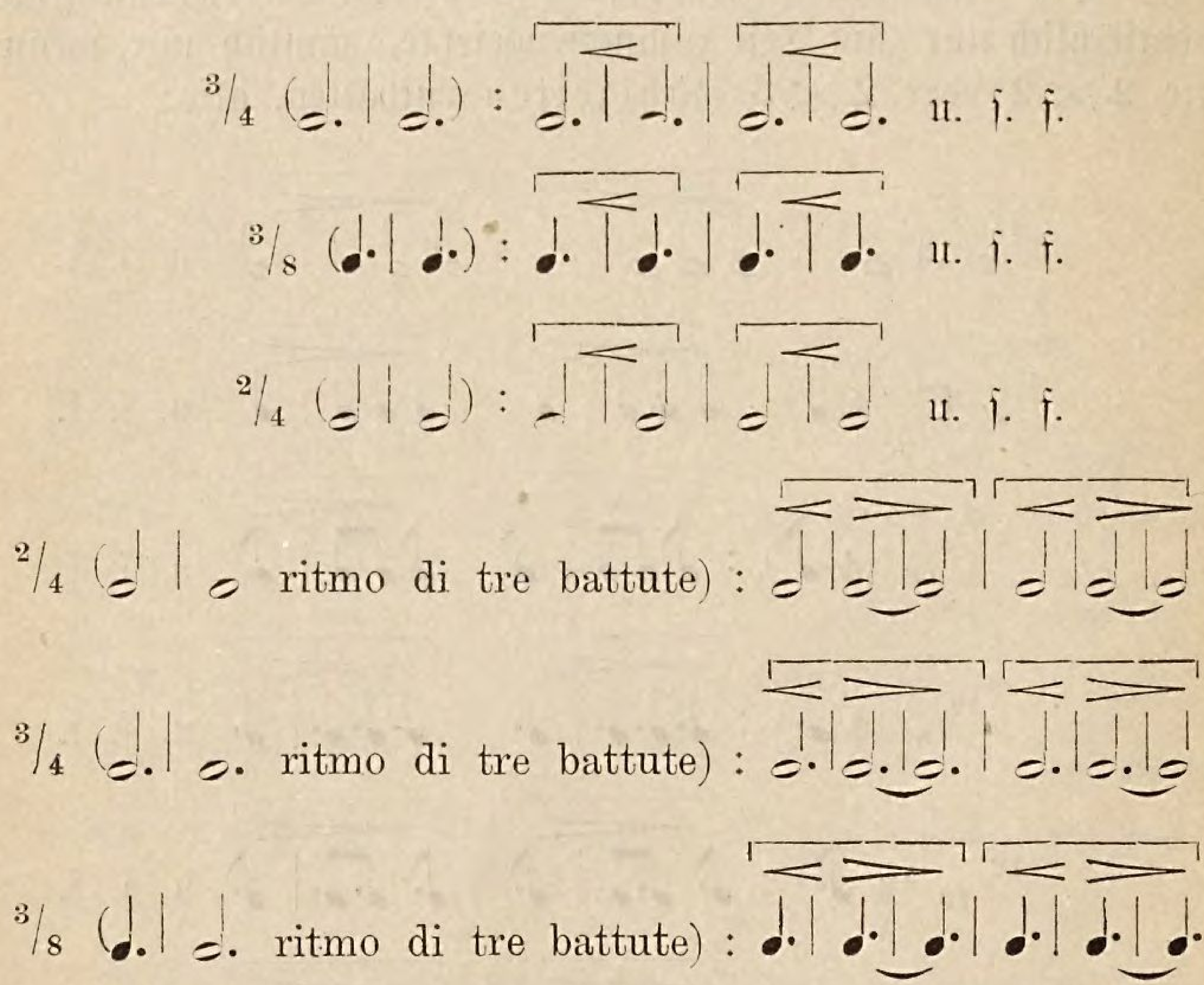



Die sogenannten **zusammengesetzten Taktarten** sind thatsächlich nur zum Teil zusammengesetzte, nämlich nur, wenn sie 2 × 2 oder 2 × 3 **Zählzeiten** enthalten, also:






d. h. hier sind je zwei Takte (eine Zweitaktgruppe) äußerlich als ein Takt notiert; natürlich zählt in solchen Fällen für die Betrachtung des Periodenaufbaues jeder Takt für zwei. Auch das Umgekehrte findet sich häufig, daß die Notierung so kleine Taktwerte wählt, daß zwischen zwei Taktstrichen immer nur eine Zählzeit enthalten ist. Dann zählen je zwei oder je drei solcher Takte als ein wirklicher Takt:




u. s. f.

Hält man fest, daß es thatsächlich nur zwei Taktarten giebt, die spondeische (zwei gleiche Zeiten) und die jambische (zwei ungleiche Zeiten), so ist die ganze Takt=

lehre überaus einfach. Man wird dann ohne Schwierigkeit in jeder der üblichen Schreibweisen den Periodenaufbau erkennen lernen, auch wo die hier aufgewiesene Symmetrie gestört ist (Katechismus Kompositionslehre S. 77—90).

## § 2. Die poetischen Metra als Grundlage der Melodiebildung.

Gelang es uns im vorigen Paragraphen, alle die äußerlich so verschieden aussehenden Taktarten der Musik auf ein einziges einfaches Prinzip zurückzuführen (denn selbst ♩ | 𝅗𝅥 und ♩ | ♩ sind doch nur Varianten ein und derselben Bildung, nämlich: leicht — schwer), so tritt nun die Frage an uns heran, ob der poetischen Metrik auch in ähnlicher Weise beizukommen ist? Ich denke: ja!

Die neuere Poesie (mit der wir es für unsern Zweck einzig und allein zu thun haben) unterscheidet nur schwere und leichte Silben und zwar zählt sie dieselben gewöhnlich nicht streng ab, sondern schiebt zwischen zwei schwere je nach Belieben eine oder zwei leichte ein; so sind denn im jambischen Versmaße die Anapäste und im daktylischen (anapästischen) die Trochäen (Jamben) nichts seltenes. Durch Ausnahmen, welche nach dem Vorbilde der Alten strenger verfahren, wollen wir uns in dieser Annahme nicht beirren lassen: wir werden auch weiterhin selbst mit dem Distichon, mit dem jambischen Fünffüßler der Dramatiker und dem Alexandriner uns abfinden lernen. Was uns zunächst interessiert, sind die lyrischen Versmaße eines Goethe, Schiller, Heine u. s. w., denen die strenge Abzählung gewiß nicht nachgesagt werden kann. Gehen wir direkt weiter auf unser Ziel los und heben wir vor allem für den Liederkomponisten auch den Unterschied des jambischen und trochäischen wie des daktylischen und anapästischen Versmaßes auf! Für den Musiker, der ein Lied komponieren will, ist ein trochäisches Versmaß nichts anderes als ein jambisches, das ohne die leichte (Auftakts-)Silbe einsetzt, und ebenso ist ein daktylisches nur ein anapästisches, das ohne die beiden leichten (Auftakts-)Silben einsetzt.

Ist das Metrum wirklich, wie man annimmt, ein musikalisches Wirkungsmittel, so müssen auch die Versmaße sich direkt aus den metrischen Schemata der Musik entwickeln lassen; anders ausgedrückt: es muß sich für sie die prinzipielle Bedeutung der achttaktigen Periode (der durch mehrere Stufen durchgeführten strengen Symmetrie) nachweisen lassen. Scheint das nicht gleich auf den ersten Blick einleuchtend, so muß man eben bedenken, daß die effektiven Maße fertig vorliegender Dichtungen keine Schemata sind, sondern vielmehr konkrete Ausfüllungen solcher, gerade wie die rhythmischen Verhältnisse irgend einer Melodie keine Takt-Schemata sind. Wie nicht nur Töne sondern auch Pausen zur Füllung des musikalischen Schemas verwendbar sind, wie allerlei elliptische Anfänge (Anfänge mit schweren Zeiten) über die Natur des Grundschemas in der Musik zu täuschen vermögen, gerade so ist es auch in der poetischen Metrik. Nehmen wir a priori die Richtigkeit unserer Aufstellung an, so ist mit den üblichen prosodischen Zeichen das Äquivalent der achttaktigen Periode die jambische Reihe:

◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ –

Fast ganz rein (durchaus ohne Pausen) finde ich dieses Schema durchgeführt in Nr. 19 von W. Müllers „Winterreise" („Täuschung")

„Ein Licht tanzt | freundlich vor mir | her,  
ich folg ihm | nach die Kreuz und | Quer,  
ich folg ihm | gern und seh's ihm | an,  
daß es ver|lockt den Wanders|mann."

Nur die erste Zeile der dritten Strophe bringt, wie die erste der ersten, eine weibliche Endung („liebe"), durch welche die jambische Ordnung scheinbar eine trochäische wird.

Untermischt mit einigen überzähligen Kürzen (◡ ◡ statt ◡, in Bestätigung unserer Behauptung, daß die jambischen Maße Anapäste zulassen) finde ich das Schema ebenfalls ohne Pausen durchgeführt in Göthes Lied:

„Wie Feld und | Au
◡ ◡
so blinkend im | Thau!
Wie perlen | schwer
◡ ◡
die Pflanzen um | her!
Wie durchs Ge | büsch,
◡ ◡
die Winde so | frisch!
Wie laut im | hellen Sonnen | strahl
die lieben | Vöglein allzumal!" (2. Strophe ebenso.)

Hier sind in den sechs ersten Zeilen sämtliche Reime männlich und zwar reimen je zwei einander folgende Zweitaktgruppen, so daß zunächst drei (!) Halbsätze einander folgen; die beiden abschließenden Zeilen haben doppelte Länge und überbrücken die Grenze der beiden Zweitaktgruppen durch eine weibliche Endung („hellen" und „Vöglein"), so daß in beiden die zweite Zweitaktgruppe mit der schweren Zeit einsetzt („Sonnenstrahl", „allzumal"). Lassen wir zunächst auf sich beruhen, wie die drei ersten Halbsätze zur Einheit zusammenzufassen sind, und folgen vielmehr dem Pfade, der sich hier zeigt: sehen wir nach, wie andere Gedichte durch weibliche Endungen und Anfänge mit der schweren Zeit das Grundschema stärker verändern.

Uhland singt („Frühlingsglaube"):

„Die linden | Lüfte sind er | wacht,
◡ ◡
sie säuseln und | weben Tag und | Nacht,"

und verbindet damit (in der Mehrzahl der Zeilen des Gedichts) je zwei Zweitaktgruppen zu Halbsätzen. Die Überbrückung der Scheide der Halbsätze durch eine weibliche Endung, durch welche je eine jambische und eine trochäische Reihe miteinander abwechseln würden, scheint nicht vorzukommen, woran wohl die prinzipielle Unterscheidung der Jamben und Trochäen durch die Poetiker schuld sein mag. Vielleicht bedarf es aber nur eines Anstoßes, um auch ein Maß wie dieses einzubürgern:

∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪ – ∪ | –
∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪ – ∪ –

z. B.:

„Der bunte Sommer ist verflogen,
kahl umstarrt mich Wald und Au;
die Vöglein sind hinweggezogen,
Wolken hülln des Himmels Blau.“

Trotz weiblicher Endung des Vordersatzes gehen nämlich die Dichter vielmehr im Nachsatz lieber doch jambisch weiter:

– ∪
„Zu lieblich | ist's, ein Wort zu | brechen,
∪
zu schwer die | wohlerkannte | Pflicht“. (Goethe.)

– ∪
„So hab ich | wirklich dich ver | loren?
∪
Bist du o | Schöne mir ent | flohn?“ (Goethe.)

so daß allemal eine überzählige Kürze entsteht (...∪ – ∪ || ∪ – ∪ ...). Goethes „Meeresstille und Glückliche Fahrt“ führt in seinem zweiten Teile (Glückliche Fahrt) mit Absicht und Bedeutung die Verwandlung der Jamben in Amphibrachen durch:

„Die Nebel zer | reißen,
der Himmel ist | helle
und Äolus | löset
das ängstliche Band“ u. s. w.

Es entsteht dadurch ein verstärkter Kontrast gegen die konsequenten Trochäen des ersten Teils, welcher in allen Halbsätzen Anfänge ohne Auftakte hat, fast ohne Pausen (nur in zwei Zeilen männliche Endung):

„Tiefe | Stille herrscht im | Wasser,
ohne | Regung liegt das | Meer“ u. s. w.

Daß trochäische Maße von jambischen sich ästhetisch unterscheiden, muß natürlich betont werden (es liegt ein Moment größerer Ruhe in dem immer wiederholten Beginne mit der schweren Zeit); vom Standpunkte der musikalischen Formen-

lehre aus subsumieren sich dieselben jedoch zwanglos demselben Schema wie die jambischen.

Verse ohne Pausen sind aber überhaupt selten. Wie in der Musik ist auch in der Poesie die Gliederung durch Pausen mehr oder minder Bedürfnis, besonders an der Scheide der Halbsätze. Natürlich fällt aber nicht die schwere Schlußzeit aus (das könnte nur ausnahmsweise möglich sein); vielmehr werden leichte Zeiten zu Anfang ausfallen. Durch Ausfall des Auftakts des ersten Fußes wird das Maß trochäisch, z. B.:

[∪] „Du pro|phetischer Vogel | du,
[∪] Blüten|sänger o Coucou" (Goethe).

Die Mehrzahl der Metra beginnt aber überhaupt mit dem zweiten Takte, wie ja auch in der Musik solche Anfänge etwas ganz Gewöhnliches sind; der beginnende zweite Takt kann den Auftakt haben (jambisch) oder auch nicht (trochäisch):

a) ∪|_ ∪ _ ∪|_ [∪ _]   b) _ ∪ _ ∪|_ [∪ _ ∪]
∪|_ ∪ _ ∪|_ [∪ _]   _ ∪ _ ∪|_ [∪ _ ∪]

Die hier geklammerten Werte bilden dann entweder weibliche Endungen (oder „Anschlußmotive") oder fallen teilweise oder ganz aus, d. h. werden durch Pausen ersetzt. Einige Beispiele mögen dies illustrieren:

„Da | droben auf jenem | Berge, [_]
da | steh ich tausend|mal (∪ _]." (Goethe.)

_ ∪ _
„Wie | kommt's, daß du so | traurig bist,
da | alles froh er|scheint? [∪ _]
_ ∪ _
Man | sieht dir's an den | Augen an,
ge | wiß, du hast ge | weint [∪ _]." (Goethe.)

„O | gieb vom weichen | Pfühle [_]
∪ ∪
[∪] Träumend ein halb Ge|hör [∪ _]!" (Goethe.)

„Du | schönes Fischer|mädchen [_]
[∪]|Treibĕ dĕn Kahn ans | Land [∪ _]!" (Heine.)

– ⏑ –
„Das | Meer erglänzte | weit hinaus
Im | letzten Abend|scheine [–].“ (Heine.)

„Es | war ein König in | Thule [–],
Gar | treu bis an das | Grab (⏑ –]“ (Goethe.)

Wir sehen schon jetzt, daß die modernen schlichten lyrischen Metra sich zwanglos aus der achttaktigen Periode ableiten lassen; so läßt sich denn vermuten, daß auch Maße, wie das fünffüßige und sechsfüßige jambische und das elegische (Hexameter und Pentameter) sich von ihr aus dem rhythmischen Verständnis erschließen werden. Der Hexameter, Pentameter und der Alexandriner sind nichts anderes als Erscheinungen der Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer auf dem Gebiete der poetischen Metrik:

a) | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ [⏑] (Hexameter)
(2) (4) (6) (8)

b) | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – [–] | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – [–] (Pentameter)
(2) (4) (6) (8)

c) ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – (Alexandriner).
(2) (4) (6) (8)

Die bekanntlich obligatorische Cäsur des Hexameter im dritten Fuß trennt Vordersatz und Nachsatz; der Pentameter hat stets eine Pause (–) am Schluß jedes Halbsatzes (männliche Endung im 4. und 8. Takte).

Aber beide können auch so gefaßt werden wie die zuletzt betrachteten lyrischen Maße (Beginn mit dem 2. Takt im Vordersatz und mit dem 6. im Nachsatz mit Pausen nach dem 4. und 8. Takt):

[⏑ ⏑] | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ [⏑ – ⏑] ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ [⏑ –]
(2) (4) (6)

[⏑ ⏑] | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – [⏑ ⏑ – ⏑ ⏑] | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – [⏑ ⏑ –]
(2) (4)

Der jambische Fünffüßler läßt mehrerlei Auffassungen zu, was ihn zweifelsohne so tauglich für fortgesetzte Anwen=

dung macht; man kann jeden Vers für eine verkürzte Periode ansehen, nämlich eine mit dem vierten Takte beginnende:

∪ | — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ | — [∪]
(4) (8)

oder aber (wohl das häufigere) als Halbsatz mit längeren weiblichen Endungen (Anschlußmotiven):

∪ — ∪ | — ∪ — ∪ | — ∪ — [∪]
(2) (4) (5)

oder: ∪ | — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ : — [∪]
(2) (4) (4a)

oder: ∪ | — ∪ — ∪ : — ∪ — ∪ | — [∪]
(2) (2a) (4)

oder: ∪ — ∪ | — ∪ : — ∪ — ∪ | — [∪] u. s. w.
(2) (2a) (4)

Je nach der erforderlichen Sinnbetonung wird die eine oder die andere Auffassung die richtige sein.

Nun ist es aber keineswegs geboten, den einzelnen Versfuß als Takt zu rechnen. Wie in der Musik der $^2/_4$-, $^3/_4$- und $^3/_8$-Takt häufig so schnell sind, daß jeder Takt eigentlich nur eine Zählzeit repräsentiert (wodurch das Maß der Periode von 8 auf 16 oder [dreizählig] auf 24 Takte anwächst), so kann man auch in der poetischen Metrik über den Begriff des Fußes zu dem des Doppel- und Tripelfußes als dem wirklichen Takte äquivalent fortschreiten. Es leuchtet ein, daß der Begriff des Tempo der Deklamation nicht fremder ist als der Musik; man mache sich das an Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt“ klar, deren erster Teil langsam, der zweite dagegen schnell zu sprechen ist. Man halte diese Gedanken für die Übungen in der Melodisierung von Gedichten fest in der Erinnerung.

Diese Skizze einer Neubehandlung der poetischen Metrik wird genügen, den Musiker zu überzeugen, daß er auch für die Gesangskomposition mit den in der Formlehre (Katechismus der Kompositionslehre, I. Teil) entwickelten Begriffen auskommt.

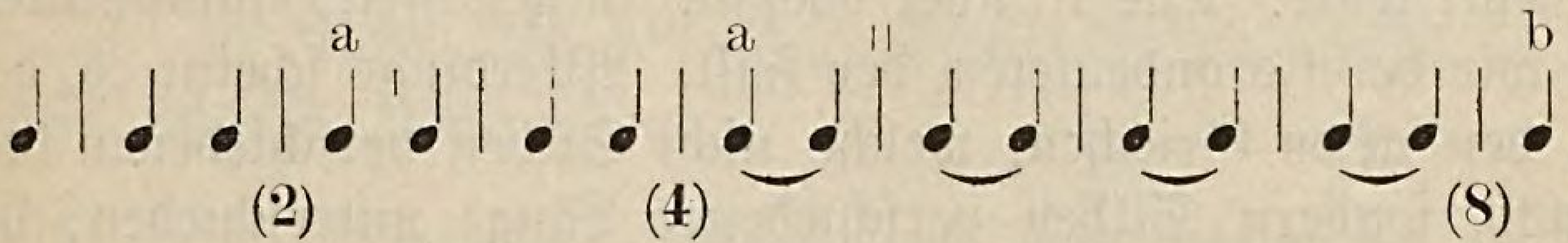
## § 3. Der Reim.

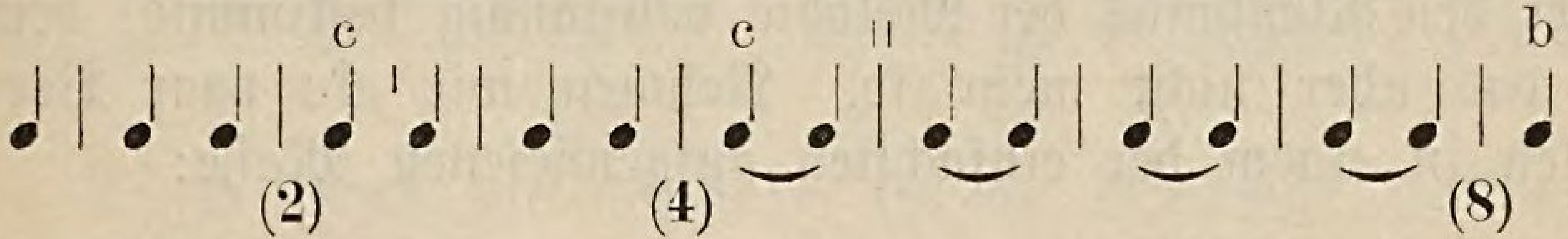
Ein sehr hervortretendes musikalisches Wirkungsmittel der Poesie ist der Reim; derselbe weist gleichsam mit Fingern auf die Korrespondenz von Formgliedern hin. Zeilen, die gleiche Reime haben, sind im allgemeinen anzusehen als einander antwortende, zu einander in symmetrische Beziehung tretende. Wir werden daher vom Standpunkte der musikalischen Formlehre aus Reime für den 4. und 8. Takt (d. h. für die Schlüsse der Halbsätze) oder innerhalb des Halbsatzes für den 2. und 4. Takt erwarten. Beides finden wir durch die im vorigen Paragraphen gegebenen Textproben bestätigt; denn wo die Taktzahl eine größere ist, sodaß der 8. Takt erst im folgenden 8. seinen Reim findet, denkt man sich besser je zwei Füße als einen Takt. Reimt außer dem 8. zum 4. auch noch der 6. zum 2. Takt, so entsteht die sogenannte kreuzweise Reimstellung; z. B.

„Ich | weiß nicht was soll es be|deuten [–],
(2)
daß | ich so traurig | bin [◡ –]?
(4)
Ein | Mährchen aus alten | Zeiten [–],
(6)
das | kommt mir nicht aus dem | Sinn [◡ –]."
(8)

Der Reim ist prinzipiell als für den Komponisten verbindlich anzusehen; gruppiert der Komponist den Text anders als der Dichter, so wird er Gefahr laufen, daß der Widerspruch zwischen den zweierlei musikalischen Ausgestaltungen als Inkonsequenz mißfällig empfunden wird. Die männlichen und weiblichen Reime der Dichtung werden im allgemeinen auch in der Melodie als männliche und weibliche Endungen wieder erscheinen; doch kann der Komponist jederzeit aus einer männlichen eine weibliche Endung machen, während das Gegenteil sehr selten möglich ist (vgl. Schuberts „Am Meere", wo „Weib" eine weibliche und „Thräne" eine männliche Endung erhalten hat). Der Komponist kann ferner die Zahl der Reime vergrößern oder verkleinern; er vergrößert

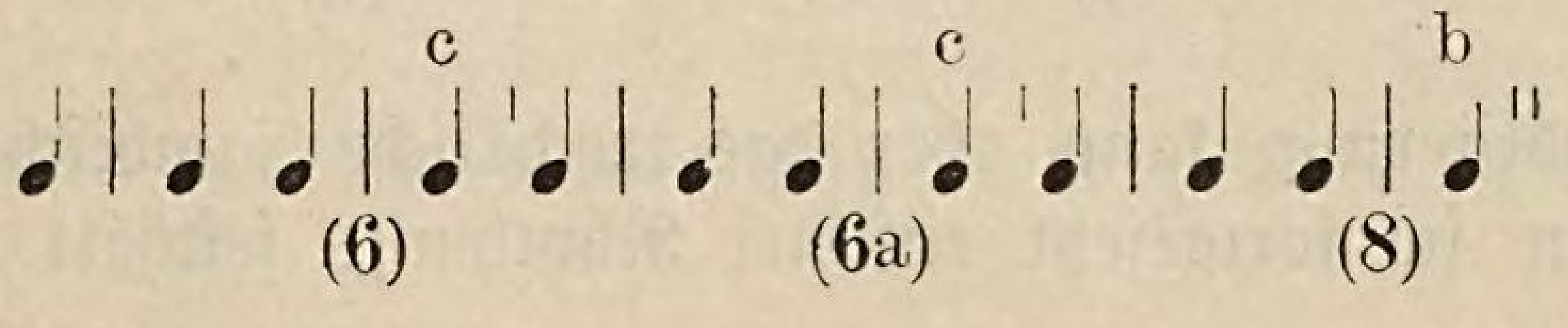
sie, wenn er z. B., wo der Dichter nur den 8. auf den 4. Takt gereimt hat, dem 2. und 6. Takt ähnliche Endungen giebt. Es ist aber wohl zu beachten, daß der Musiker die zu einander in Korrespondenz tretenden Melodieteile **nicht nur am Ende, sondern in ihrem ganzen Verlauf** einander ähnlich gestaltet, sodaß sozusagen der Reim auf die ganze Zweitaktgruppe oder den ganzen Halbsatz ausgedehnt wird. Andererseits ist sogar die **Gleichheit der Schlußbildung gar nicht für die richtige Ausdeutung des Reims erforderlich.** Man sagt daher richtiger: Textzeilen, die der Dichter reimt, wird der Komponist gern melodisch einander nachbilden (getreuer oder freier) und die **Reimsilben selbst wird er auf korrespondierende schwere Zeiten legen.** Beides wird aber oft zur ästhetischen Unmöglichkeit, wenn der Dichter eine größere Zahl kleiner Zeilen mit demselben Reime bringt. Versmaße mit komplizierterer Reimstellung wie z. B. a a b, c c b kann der Musiker (bei gleicher Länge der Textzeilen) nicht im einfachen regelmäßigen achttaktigen Schema unterbringen, vielmehr muß er dann entweder die dritte und sechste Zeile zu doppelter Dauer ausrecken:



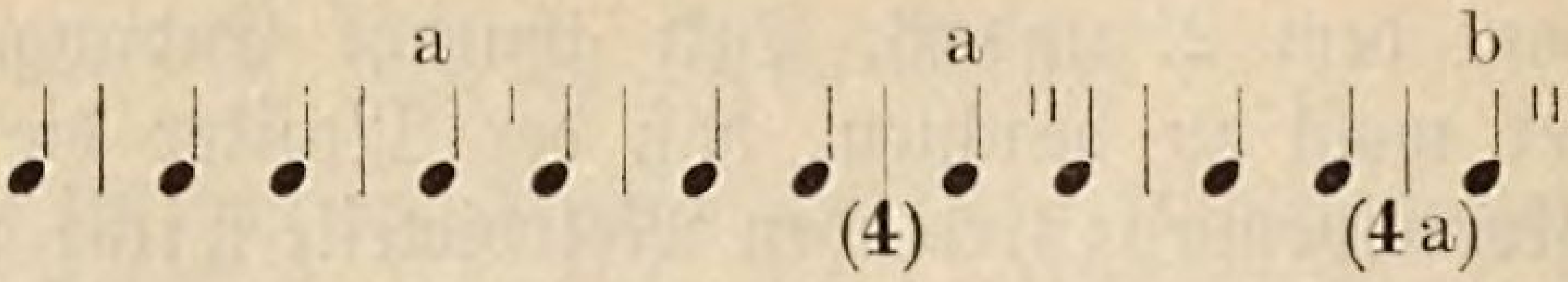



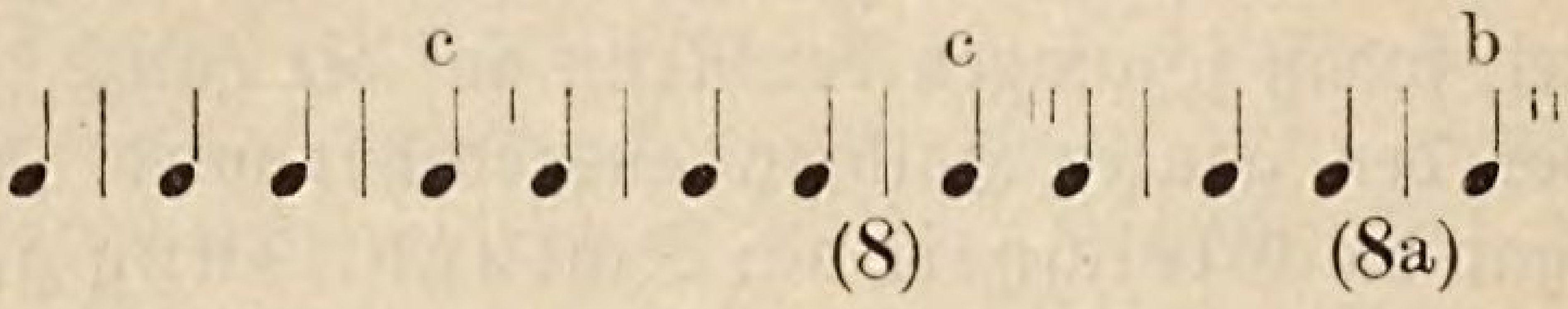

(zwei Perioden, oder auch in kürzeren Werten nur eine); oder er bringt die dritte und sechste Zeile als Wiederholung der ersten und dritten oder der zweiten und vierten Gruppe unter:



oder:




Die Reimstellung, welche sich mit der einfachsten musikalischen Form am vollkommensten decken würde, a a b a, ist in der Poesie fast gar nicht gebräuchlich (warum nicht?).

## § 4. Schlichte Melodiebildung.

Die im vorigen Paragraphen aufgewiesene Korrespondenz zwischen poetischem Metrum und musikalischer Form könnte den Gedanken nahe legen, daß wenigstens die rhythmische Gestaltung der Melodie durch den Text bestimmt wäre. Das ist aber doch nur in gewissen Hauptpunkten, die wir bereits andeuteten, der Fall. Allerdings scheint es, daß bei den alten Griechen, welche nicht Silben verschiedenen Gewichts, sondern Silben verschiedener Länge unterschieden, der Text den Rhythmus der Melodie vollständig bestimmte; heute ist das aber nicht mehr so. Nehmen wir ein paar Verszeilen in einem der einfachsten aufgewiesenen Maße:

»O, wie wird mein Herz so bang,
wenn ich um mich sehe,
dürres Laub den Weg entlang,
wo ich geh und stehe.«

so ist das metrische Schema offenbar:

||: [⏑] | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – || [⏑] | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ [–] :||
(4) (8)

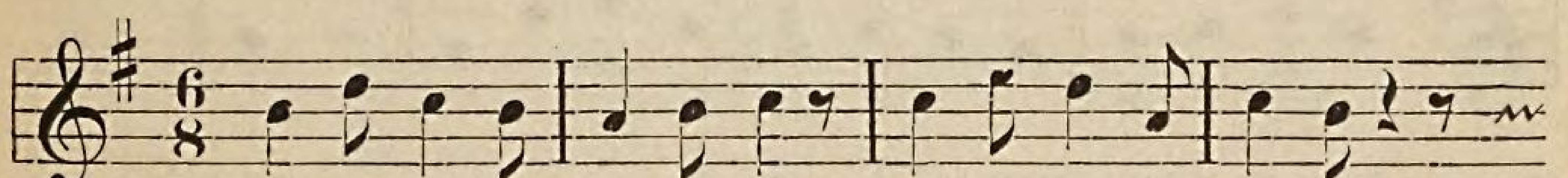
Die Melodisierung kann aber das trochäische (jambische) Maß, auch wenn sie fortgesetzt einerlei Rhythmus festhält und die

Pausen des Schemas als solche konserviert, auf gar mannigfache Weise zur Geltung bringen. Sie kann nämlich:

1. durchaus in gleichen Werten fortschreiten und hat dann nur zwischen schwer und leicht richtig zu unterscheiden:




2. sie kann die schwere Silbe durch doppelt so lange Werte geben:

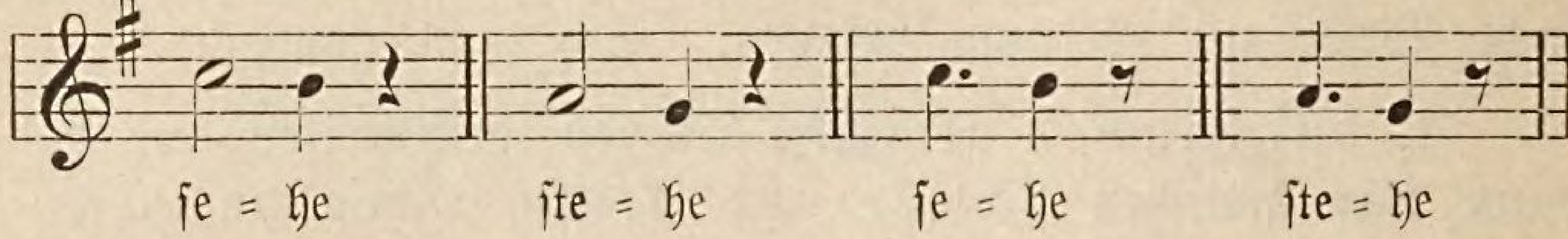


3. sie kann die schwere Silbe dreimal so lang machen wie die kurze:

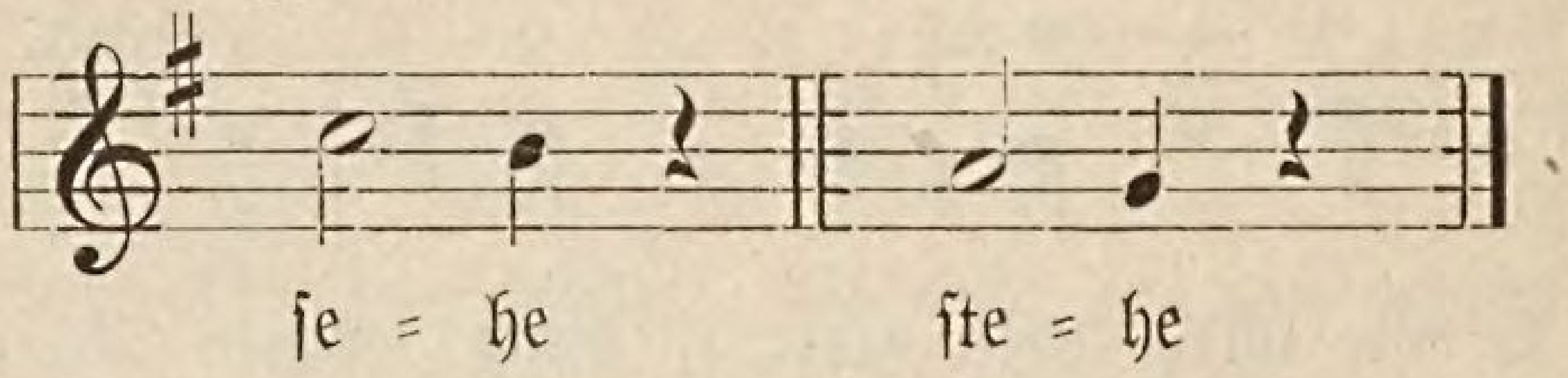


Für alle drei Formen macht sich zunächst das Bedürfnis geltend, die Pause nach dem 4. und 8. Takt dadurch zu mildern, daß die schwere Silbe der weiblichen Endung verlängert wird und die leichte auf den Pausenwert rückt, sodaß die Pause nur noch so lang bleibt wie die im 2. und 6. Takt:

1. 2.




3.



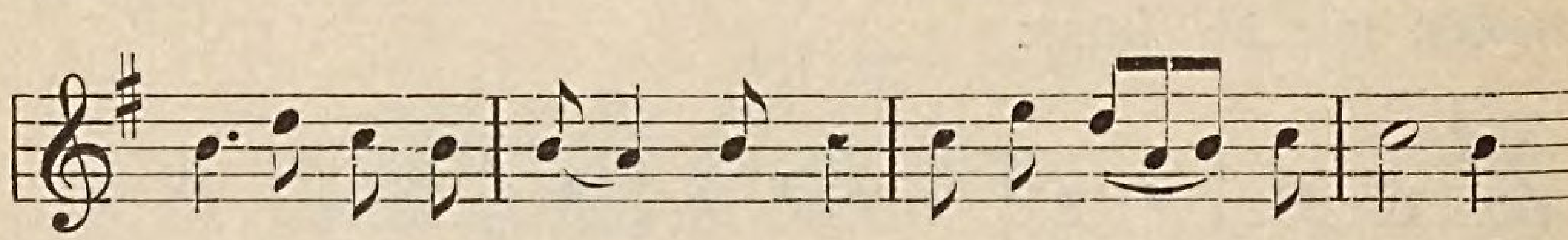

Es könnten aber auch einige der Punktierungen von der dritten in die erste Fassung aufgenommen werden:



Ferner könnte die Melodie in $^3/_4$-Takt gebracht werden, was natürlich nicht mit gleichmäßig fortschreitender Messung möglich ist, sondern erwünschte Gelegenheit giebt, einige weitere Silben durch längere Töne zur Geltung zu bringen:



Auch ist die Möglichkeit in Frage zu ziehen, auf einzelne Silben mehrere Töne zu bringen z. B.:



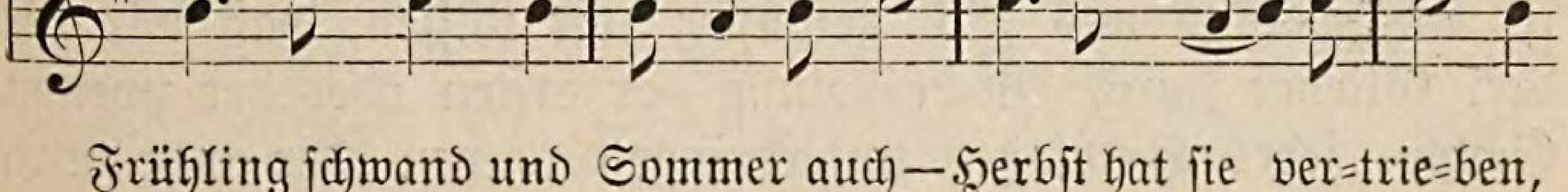
Dazu ist zunächst zu bemerken, daß solche Veränderungen des schlichten Fortgangs des Rhythmus mit Vorsicht und feinem Gefühl erwägt werden müssen, weil sonst wohl die Faktur gekünstelt erscheint und das Ganze die Einheitlichkeit einbüßt. Ferner beachte man, daß der jambische Sechsachtelrhythmus (2) etwas leicht wiegendes hat, der punktierte Rhythmus (3) sogar etwas forciert hüpfendes, der Gang in

gleichen Noten dagegen (1) etwas glatt gleitendes oder (je nach dem Tempo) träge schleppendes — ästhetische Werte, die bei der Konzeption der Melodie unbewußt mitbestimmend sein müssen. Die Bewegung in gleichen Noten würde z. B. für Goethes „Meeresstille“ am Platze sein, während für die „Glückliche Fahrt“ der jambische $^{6}/_{8}$ oder der punktierte Rhythmus (noch besser die Verschmelzung beider ) geeignet wäre.

Hat ein Lied mehrere Strophen, so entsteht die Frage, ob dieselben nach derselben Melodie gesungen werden sollen oder aber ihre eigene Melodie erhalten („durchkomponiert“ werden). Das Volkslied kennt nur das erstere Verfahren. Es leuchtet ein, daß die Melodie eines strophisch komponierten Liedes (mit derselben Melodie für sämtliche Strophen) so angelegt werden muß, daß sie auch den Text der anderen Strophen verträgt, daß sie also nicht einseitig den Sinn einer Strophe bevorzugen und deren Wortaccente zu stark herauskehren darf. Fährt unser Gedicht z. B. so fort:

„Frühling schwand und Sommer auch,
Herbst hat sie vertrieben —
kalt von West ein Windeshauch
ist mir nur geblieben.
O mein Herze wird so bang,
und das Auge weinet —
Winter dauert ja so lang,
eh der Lenz erscheinet!“

so würde die Schluß-Strophe sich vortrefflich mit unserer letzten Variierung des Rhythmus ($^{3}/_{4}$-Takt) decken, während die drei Achtel des ersten Taktes zu „[Früh]ling schwand und“, desgleichen für „von West ein“ doch gar zu leicht erscheinen würden, sodaß die Fassung im $^{4}/_{4}$-Takt mit Aufnahme einiger Melismen vorzuziehen wäre:



Als zweites Beispiel wählen wir ein Gedicht heiterer Stimmung, das uns Gelegenheit giebt, Mittel anzuwenden, welche wir im ersten scheuen mußten.

„Ich weiß nicht, was ich singen soll,
ich bin so hoher Wonne voll,
kann keine Worte finden!
O dieser Jubel weit und breit!
Ich sinke voller Seligkeit
hin in den Blumengründen.

Die Blüten alle glühn im Duft,
der Vöglein Lied erfüllt die Luft,
doch — durch das laute Leben
geht still ein leiser Friedenshauch
und der hat meinem Herzen auch
den Frieden neu gegeben.

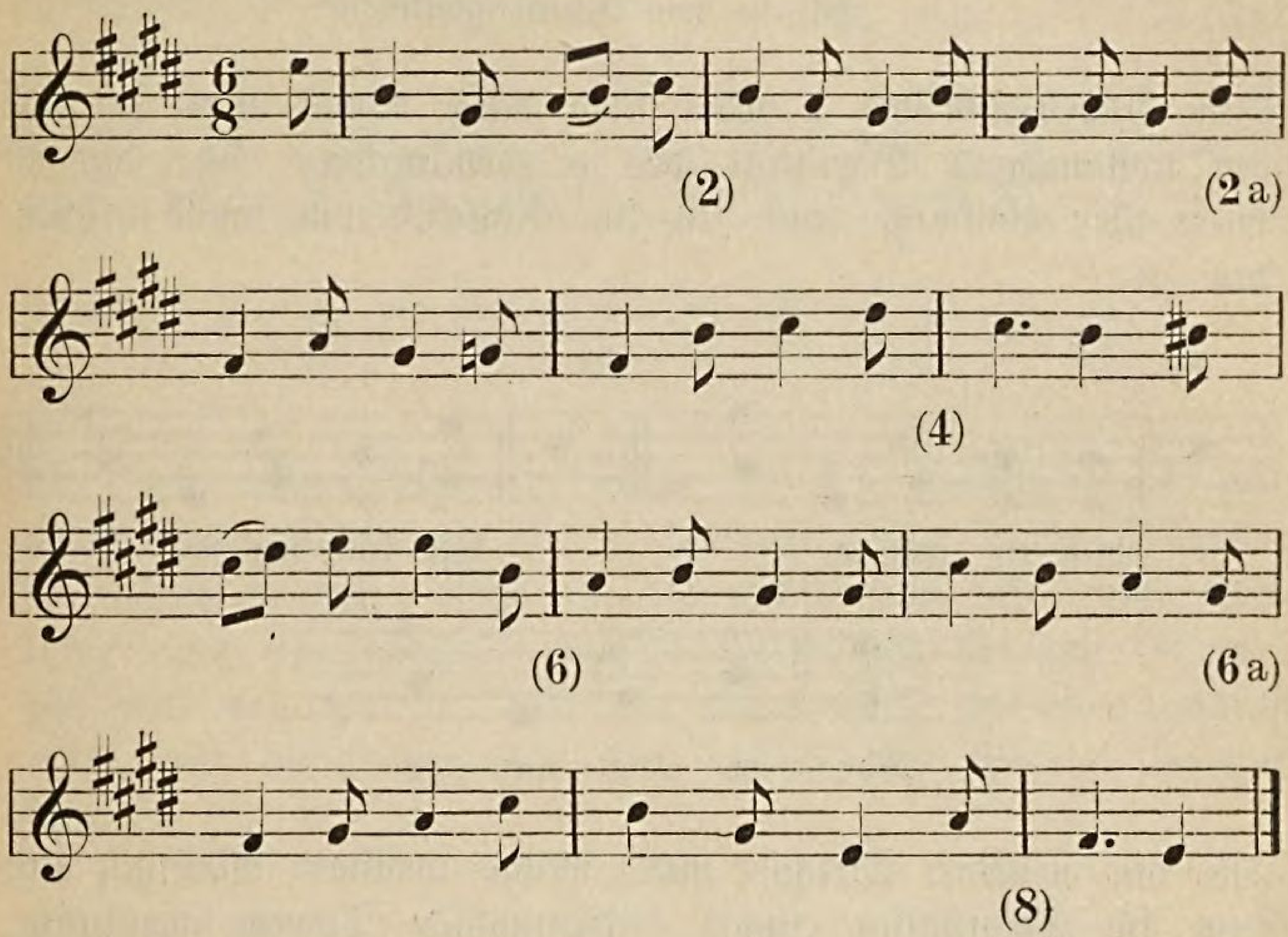
Wo, Angst und Kummer, seid ihr nun?
ein süßes wonnevolles Ruhn
umfänget Herz und Sinnen:
O Frühlingsjubel, hell und laut,
o Frühlingsfriede, still und traut,
verweilet lange innen!“

Hier stellen sich der strophischen Komposition ernstliche Hindernisse entgegen; die vierte Zeile der ersten und dritten Strophe tönen lauten Jubel aus, während die der zweiten einen weicheren Kontrast („sanfter Friedenshauch“) erfordert. Es wird sich daher empfehlen, der zweiten Strophe eine eigene Melodie zu geben, während die dritte wieder die der ersten erhält. Diese Disposition erfüllt zudem das Gebot des Schemas A B A, das aller musikalische Form sich zuerst darbietet. Das Metrum

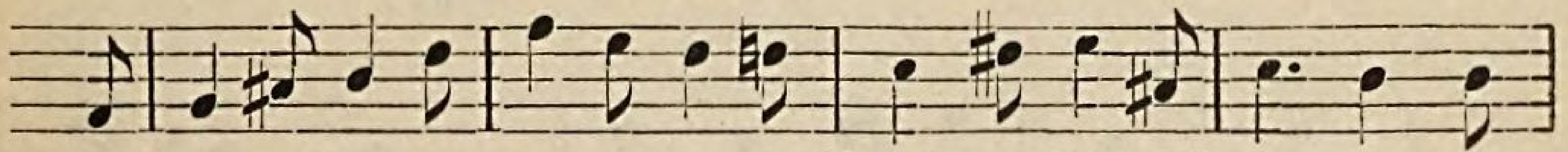
||: ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ –
◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ –
◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ [–] :||

ist uns bereits aus § 2 geläufig; wir wissen, daß wir die drei Glieder durch Wiederholung der ersten oder der zweiten Gruppe jedes Halbsatzes unterbringen können oder aber durch

Ausdehnung der dritten Zeile auf die doppelte Länge. Die Melodie der ersten und letzten Strophe könnte etwa so ausfallen:




Der markierte Anfang mit dem $e^2$ ist nötig wegen des „Wo“ der Schlußstrophe (für das „Ich“ der ersten wäre $gis^1$ genügend gewesen), entspricht aber auch der überquellenden Empfindung der ersten Strophe; die Melodie der wiederholten ersten Gruppe (1a — 2a) ist vielleicht mehr für das „süße, wonnevolle Ruhn“ der Schlußstrophe als für die „hohe Wonne“ der ersten Strophe berechnet, welche vielmehr einen weiteren Aufschwung zulassen würde, z. B.:



Dann müßte aber auch der Schluß des Vordersatzes geändert werden, nämlich herab- anstatt emporsteigen; die schnellere Wendung zur Dominante wäre ein Vorteil, da sie energischer die Zusammengehörigkeit von 1a — 2a mit 3 — 4 deutlich machen würde. Die letzte Zeile der ersten Strophe würde

ein leichtes Abgehen vom Versmaß oder vielmehr eine Andersdeutung desselben nahe legen, nämlich:

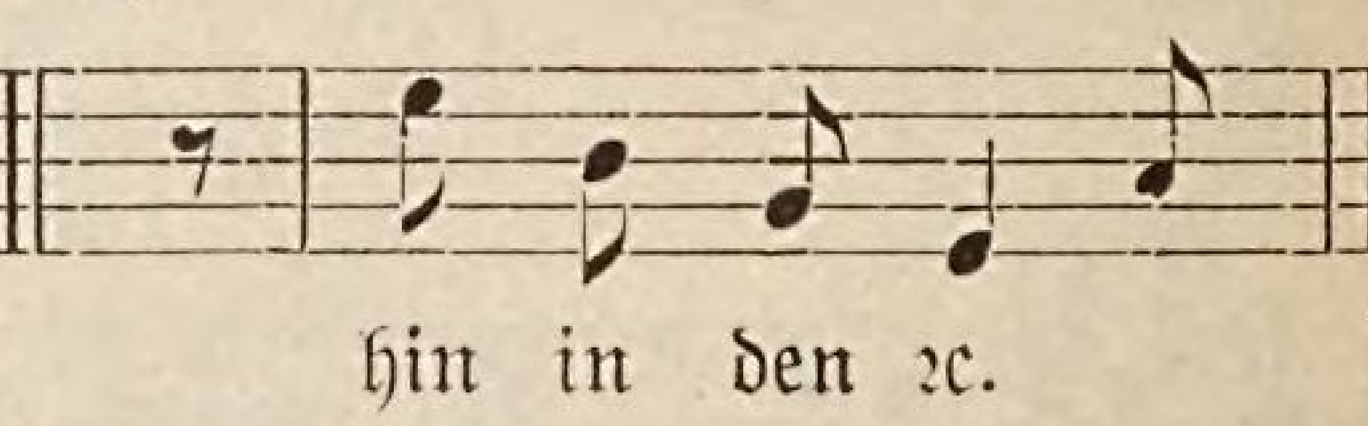
– ◡ ◡
[◡] | „Hin in den Blumengründen“.

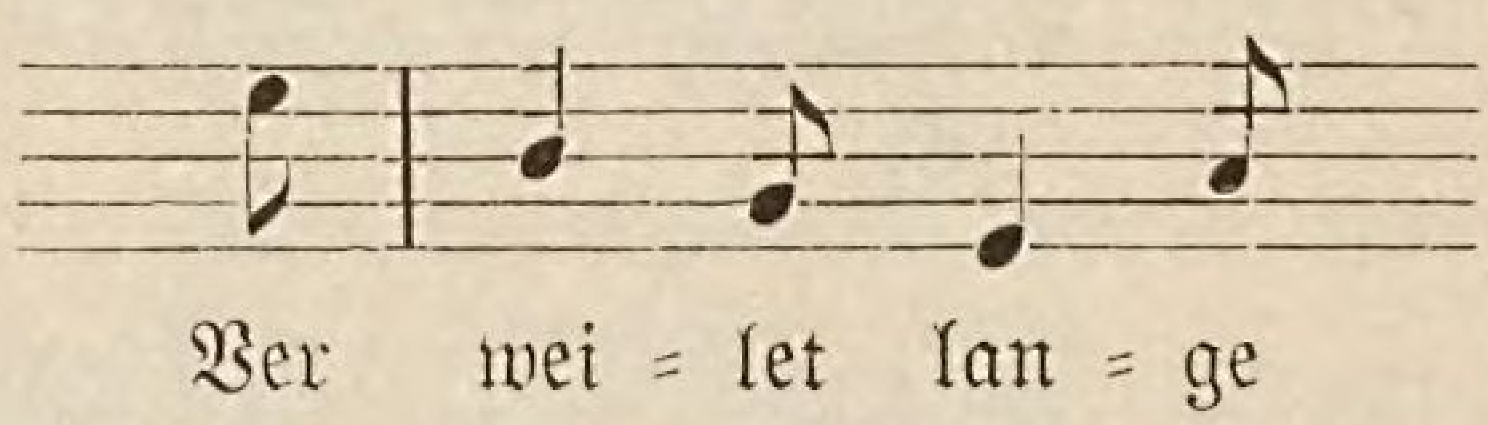
Eine Repetition des h wäre aber dafür etwas matt (a) und ein nochmaliges Berühren des $e^2$ erwünschter (b); das $e^2$ wäre aber vielleicht auch für die Schlußstrophe wohl brauchbar (c):

a)

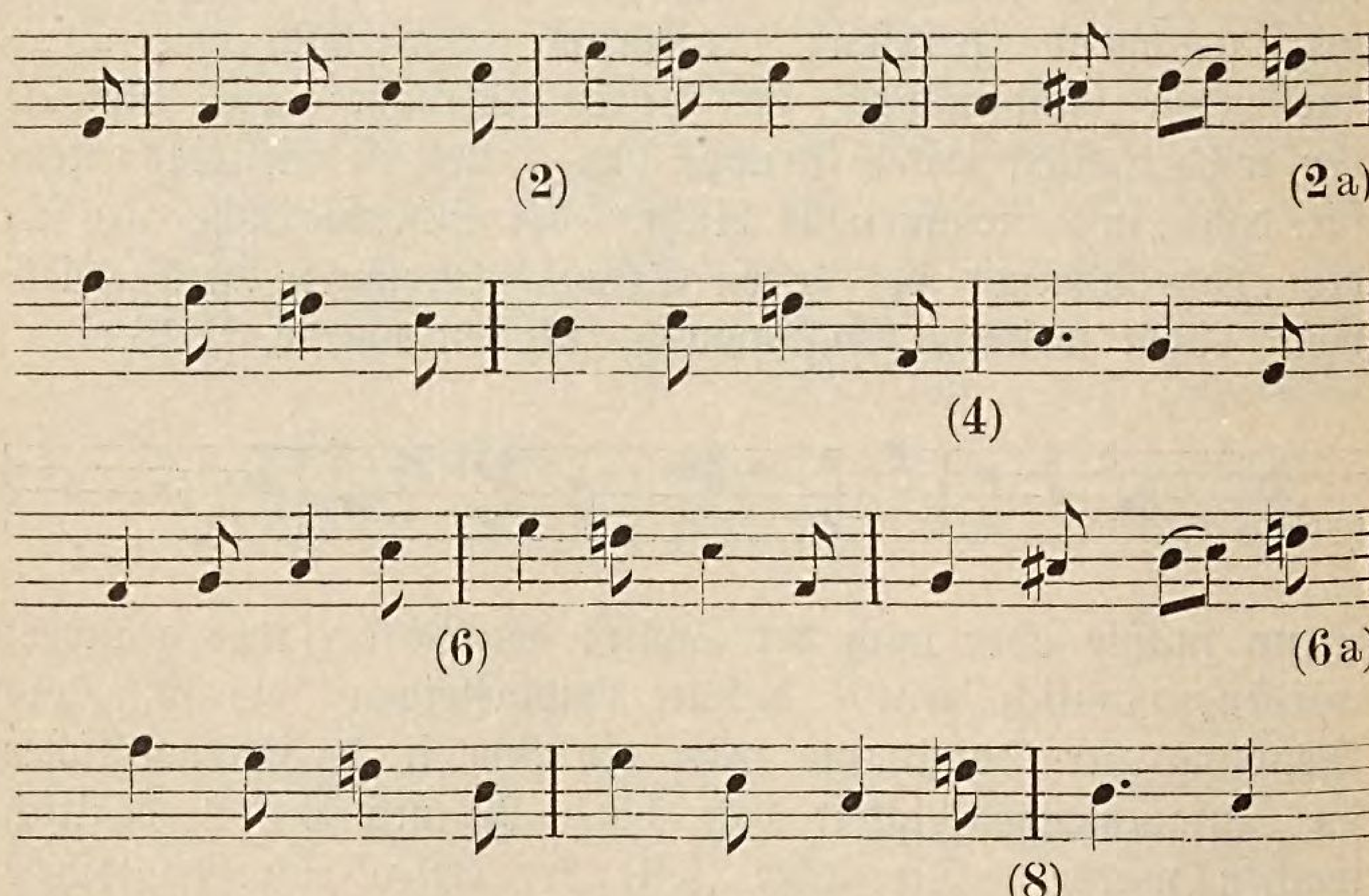



b)

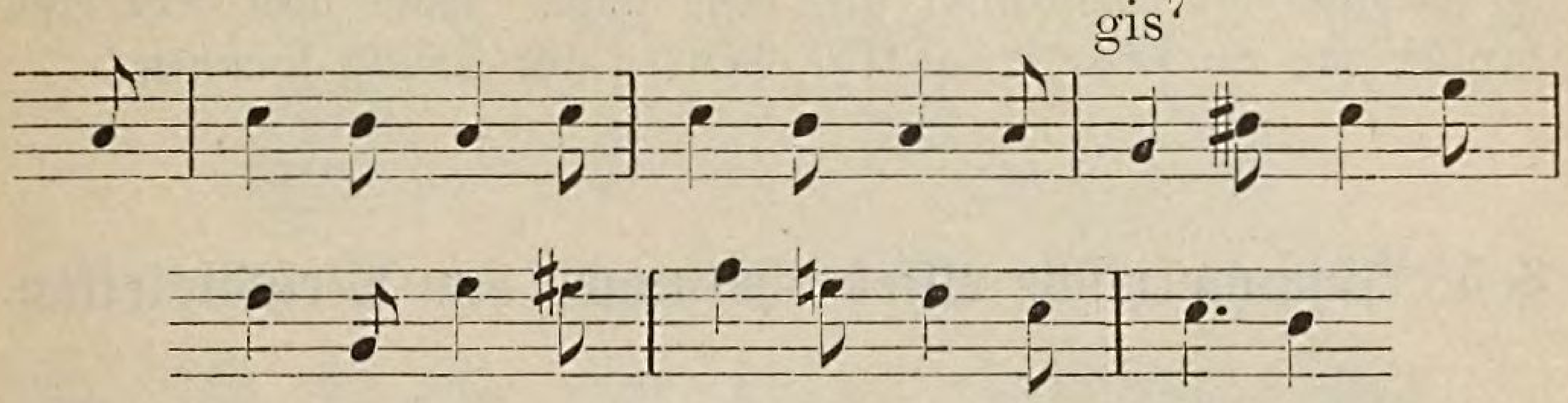


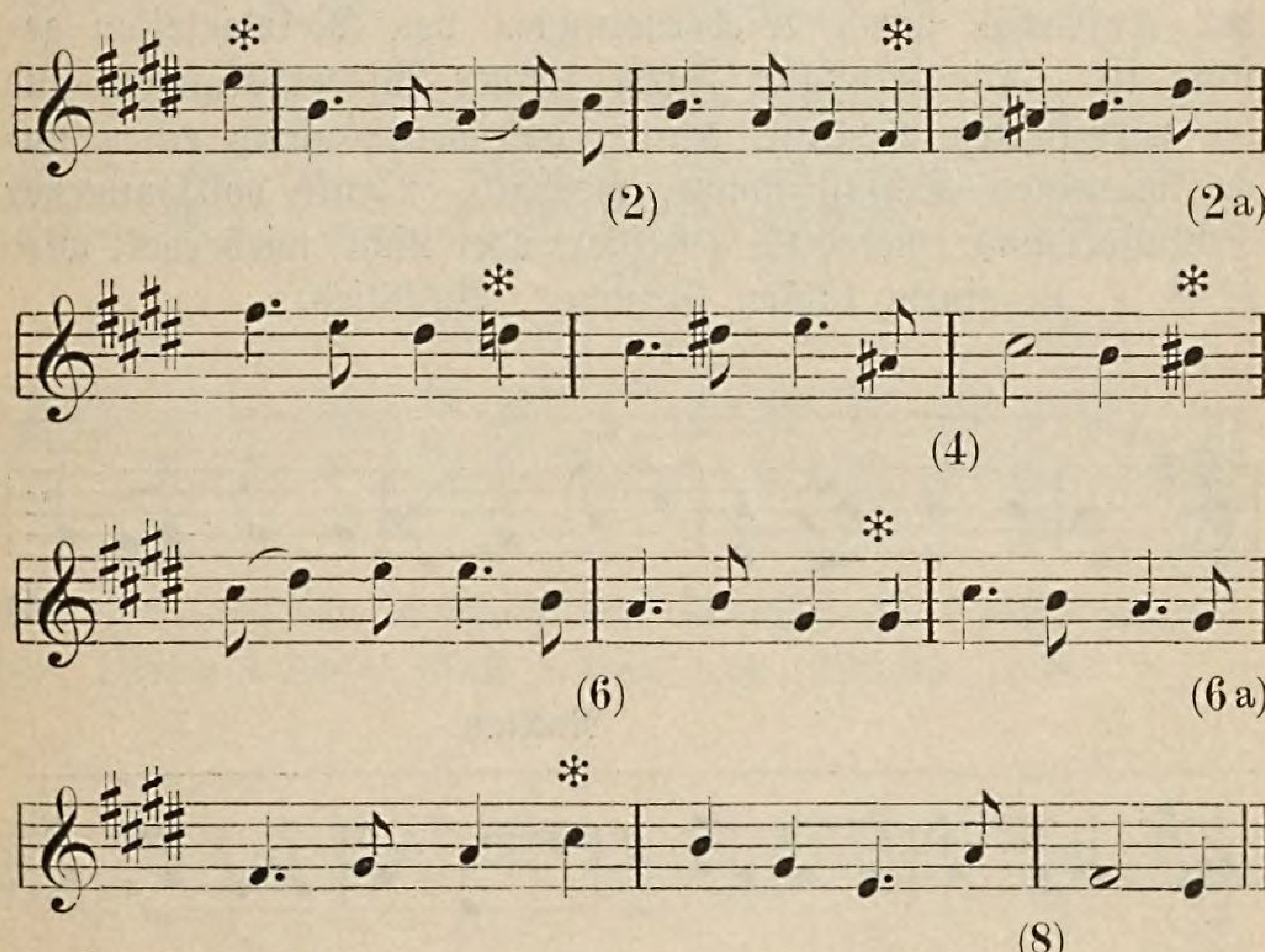

Für die mittlere Strophe wäre etwas weichere Melodik und eine die Stimmung etwas eindämmende Tonart erwünscht, also die Unterdominante (A dur) oder ihre Parallele (Fis moll) z. B.



Anstatt in der Unterdominant-Tonart stehen zu bleiben, wäre es aber besser, im Nachsatze zur Oberdominante zu modulieren, um den Wiedereintritt der Haupttonart selbstverständlicher zu machen:




Bei der nahen Verwandtschaft des $^3/_8$-Jambus mit dem punktierten Rhythmus (beide bedeuten eine starke Dehnung der schweren Zeit), liegt auf der Hand, daß wir unsere Melodie auch im $^4/_4$-Takt mit Punktierungen bringen könnten; das böte den Vorteil, daß wir gelegentlich, wo es erwünscht wäre, auf die leichte Zeit doch vollständige Viertel bringen könnten (*):

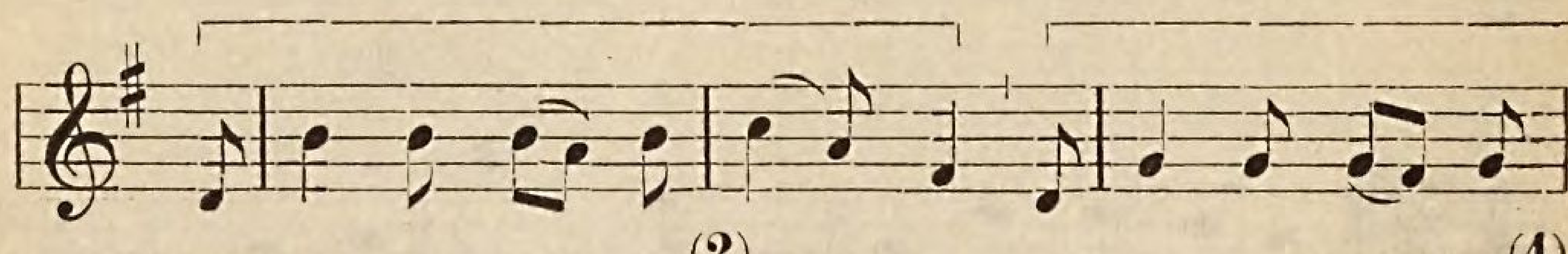



u. s. w.

**1. Aufgabe.** Melodisierung einer größeren Anzahl lyrischer Gedichte mit regelmäßigem Metrum (Naturstimmungsbilder, Liebeslieder ꝛc. der besten Dichter). Man wähle dazu solche, die dem Kompositionsschüler nicht in irgend welcher Komposition geläufig sind, nehme aber übrigens keinerlei Rücksicht, ob sie schon oft komponiert sind oder nicht. Wohl aber sehe man darauf, daß verschiedenartige Metra zur Übung kommen.

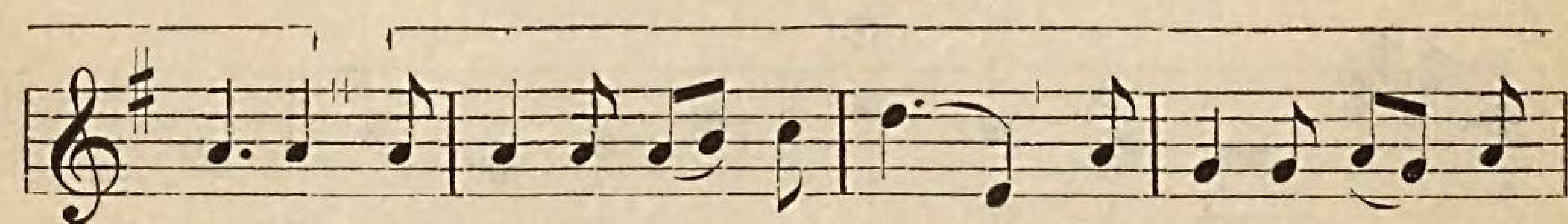
## § 5. Asymmetrische Wiederholungen von Melodieteilen.

Neben den Übungen im eigenen Erfinden von Melodien zu gegebenen Texten müssen vom Anfänger in der Gesangskomposition fleißig einfache Lieder auf das Verhältnis von Text und Melodie angesehen werden. In erster Linie dienen dazu Volksliedersammlungen, da das Volkslied im allgemeinen die allereinfachsten Formen aufweist, bei denen sich Text und Melodie vollständig decken; nur Lieder, bei denen das der Fall ist, werden populär. Man wird dabei nicht selten Fällen begegnen, wo die vollkommene Symmetrie des Aufbaues durch Wiederholungen von Melodieteilen gestört ist. Die häufigste Form solcher Wiederholungen sind die verbesserten Schlüsse, derart, daß der Nachsatz einen unvollkommenen Schluß macht, weshalb er mit vollkommener Schlußbildung (melodisch gesteigert oder nicht) wiederholt wird z. B. („In einem kühlen Grunde", Volkslied):



(2) (4)

Nachsatz

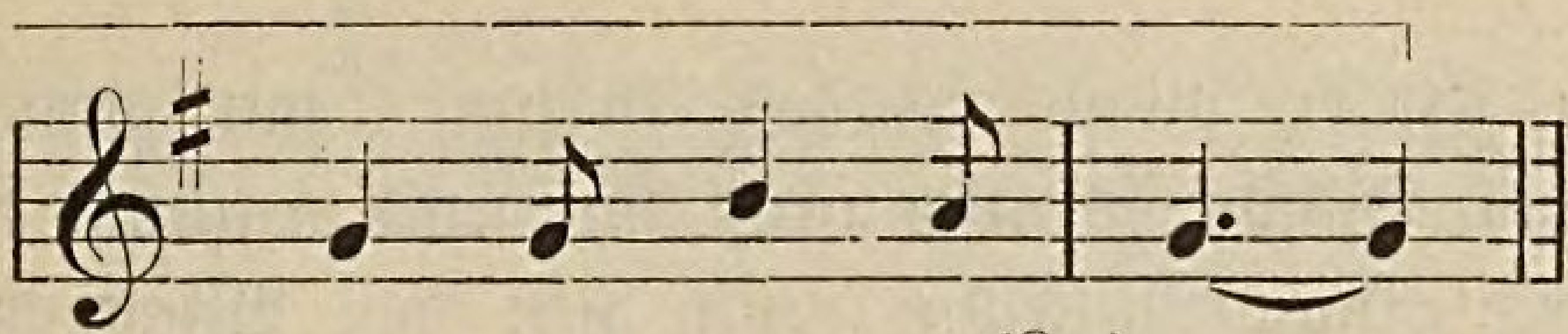


(6) (8)

wiederholter Nachsatz

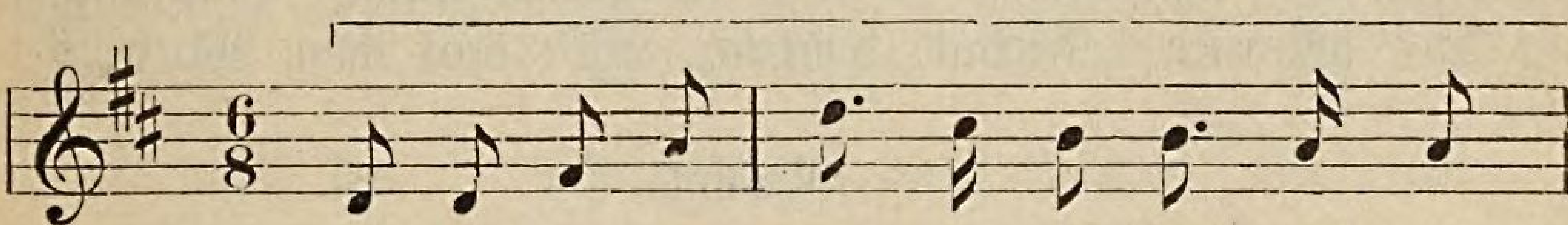


(6a)



(8a)

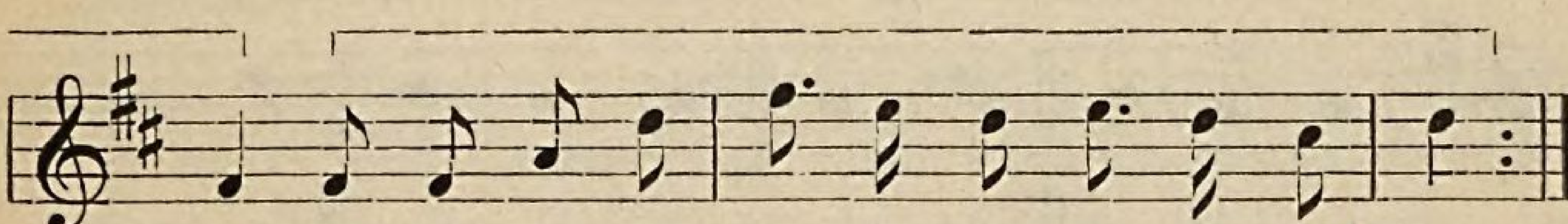
Hier sehen wir also ohne Not die dreigliederige Form gewählt, welche anderweit die Reimstellung a a b, c c b zu nehmen zwang. Auch die Wiederholung der zweiten Gruppe findet sich in ähnlichem Sinne z. B. in dem bekannten Uhlandschen „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein“, dessen Melodie nur ein Halbsatz ist:



(2)

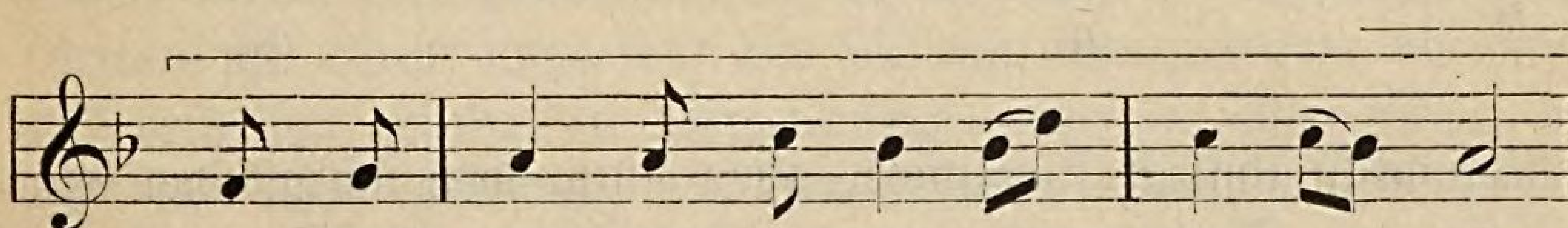


(4)



(4a)

Nur die weibliche Endung des 2. bezw. 6. Taktes wiederholt „Muß i denn, muß i denn zum Städtle 'naus“:



(2) (2a)
(6) (6a)



(4)
(8)

(die zweite Hälfte dieses Liedes bringt einen neuen Vordersatz, der diese Wiederholung nicht hat, und ergänzt die Periode wieder durch obige Melodie auch mit der Wiederholung des zweiten Taktes).

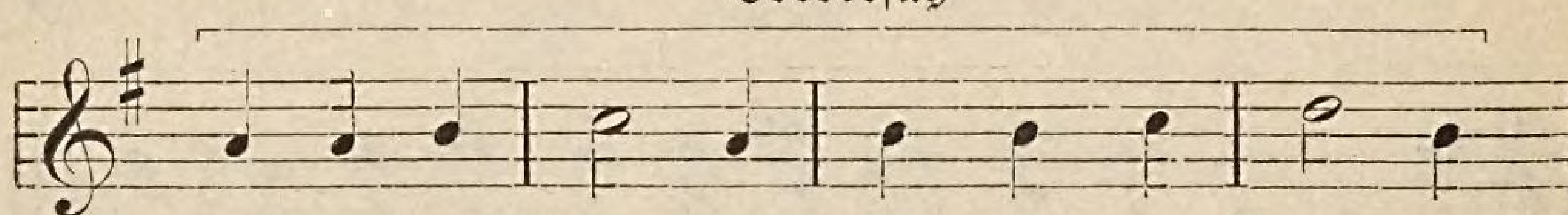
Nicht pleonastische sondern vielmehr elleptische Bildungen sind dagegen jene eigenartigen Dreigliedrigkeiten, welche den Nachsatz mehr oder weniger notengetreu dem Vordersatz vorausschicken, sodaß die Form Schwer — Leicht — Schwer im großen entsteht; das Lied beginnt dann gleichsam mit einer unvollständigen Periode (nur Nachsatz), läßt aber wie zur Erklärung die vollständige (mit demselben Nachsatz) nachfolgen; so das bekannte „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald“:

Nachsatz



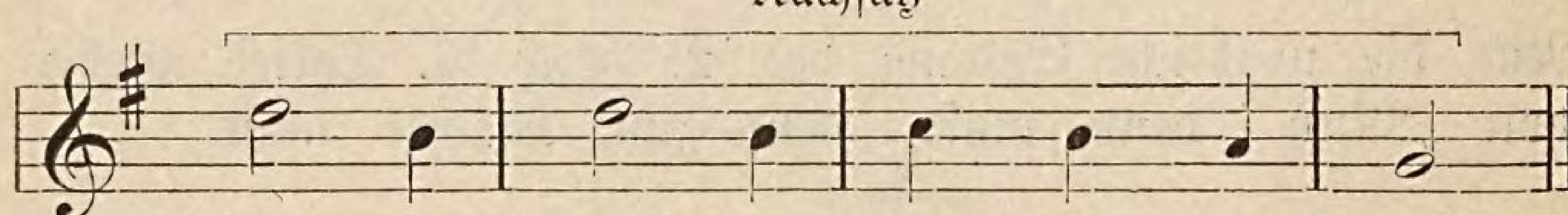
(6) (8)

Vordersatz



(2) (4)

Nachsatz



(6) (8)

Melodisch ähnlich konzipiert, aber unter dem nötigenden Einflusse des Textes mit seinem dreizeiligen Nachsatze ist das „Morgenrot, Morgenrot“; der Aufbau ist hier aber so zu

verstehen, daß der Vordersatz vollständig ist und der Nachsatz die erste Gruppe gesteigert wiederholt, worauf die Nachbildung der zweiten Gruppe des Vordersatzes als Abschluß folgt (wiederholt):




(Ebenso das bekannte „Weißt du wieviel Sternlein stehen?“ u. a. m.). Mit Aufweisung dieser Unregelmäßigkeiten im Aufbau allbeliebter Volkslieder bezwecke ich nichts weiter, als dem Anfänger in der Liedkomposition die Skrupel zu benehmen, wo ihn seine Erfindung auf ähnliche Bildungen hindrängt, nicht aber etwa ihn zur Aufsuchung von Möglichkeiten asymmetrischen Aufbaues zu ermuntern. Die natürliche Grundlage bleibt immerdar der schlichte symmetrische Aufbau; das beweisen gerade alle Abweichungen um so schlagender, da sie sich ohne weiteres als Abweichungen motivieren lassen und in der Minorität bleiben.

## § 6. Textwiederholungen, Dehnungen und Drängungen zur Herstellung schlichter Symmetrie.

Hatten wir im vorigen Paragraphen Gelegenheit, zu erkennen, wie der schlichte symmetrische Aufbau durch Wiederholung von Melodieteilen (nebst dem Text) verlassen werden kann, so wollen wir nun der Frage näher treten, durch welche Mittel Asymmetrien des Gedichts vom Komponisten ohne Impietät gegen den Dichter beseitigt werden können. Der Wechsel kurzer Zeilen mit längeren kann ein Gedicht reizvoll machen, dem Komponisten aber einen lästigen Zwang zu Komplikationen des Aufbaues (Wiederholung einzelner Takte oder Gruppen) auferlegen; er wird dann vorziehen, die der Zahl der Versfüße nach ungleichen Zeilen in gleichlange Melodieglieder zu verwandeln, und zwar stehen ihm dafür dreierlei Wege offen: er kann entweder Textworte wiederholen (was er nur thun wird, wenn sie sich ohne lächerliche Wirkung dazu eignen) oder er kann den auf die kurze Verszeile entfallenden Silben längere Töne oder Melismen geben (Dehnung) oder er kann umgekehrt den vielen Silben der längeren Zeilen kürzere Tonwerte zuteilen (Drängung); zwischen den beiden letzteren Mitteln wird er wählen, je nachdem die Zahl der kürzeren oder die der längeren Zeilen überwiegt: natürlich wird die Mehrzahl sein Grundmaß bestimmen, damit die Anzahl der Abweichungen nicht zu groß wird.

Nehmen wir z. B. Goethes Gedicht „Der Junggesell und der Mühlbach“:

„Wo willst du klares Bächlein hin,
so munter?
Du eilst mit frohem leichten Sinn
hinunter.
Was suchst du eilig in dem Thal?
So höre doch und sprich einmal.“

Die Möglichkeit, je zwei der vier ersten Zeilen als eine zu behandeln, d. h. den Kreuzreim zu ignorieren, lassen wir hier beiseite, sie ergiebt auch keine einfache Form

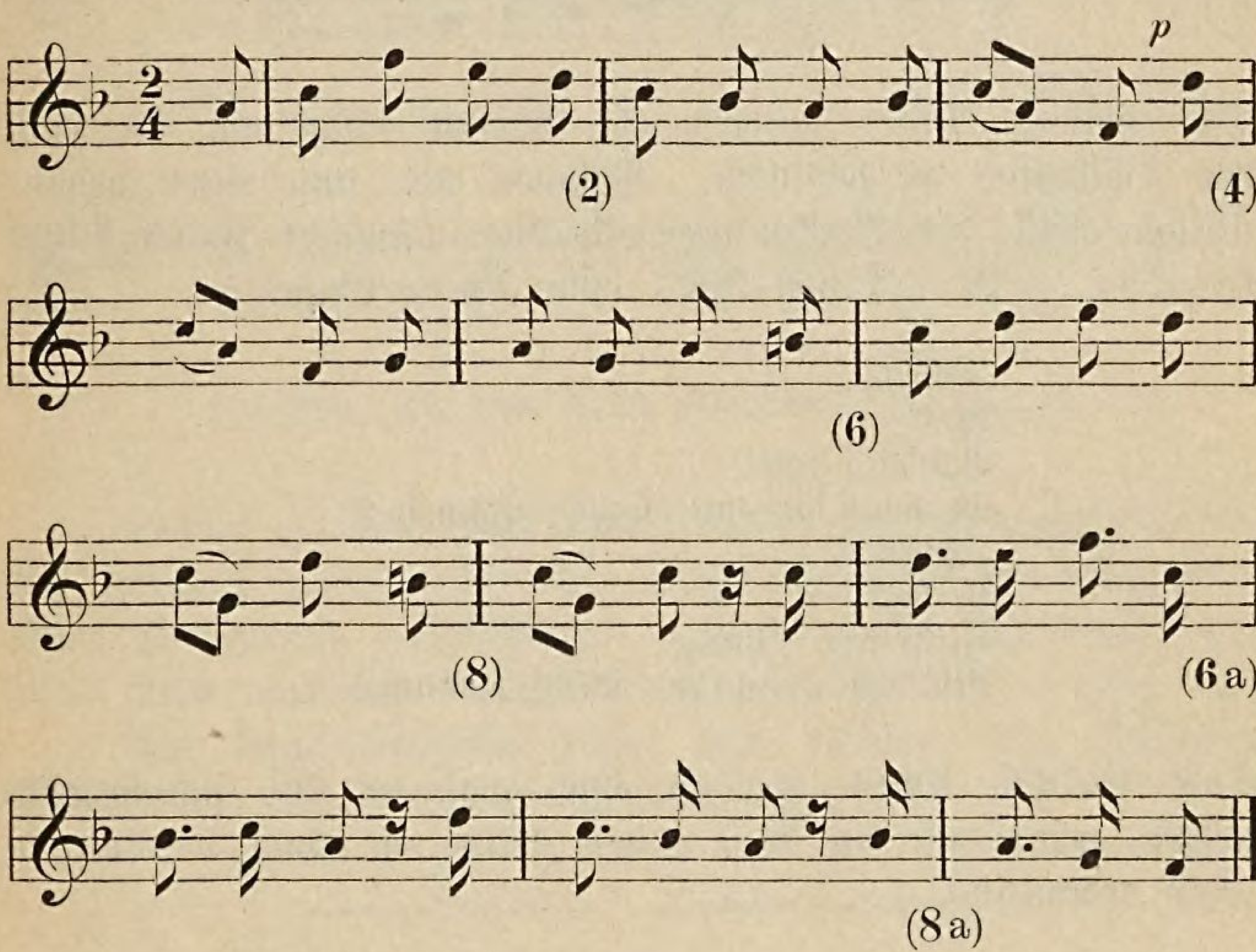
∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ‖ ∪ | – ∪ [–] :‖
(2) (2a)
(4) (4a)

∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – :|
(6)
(8)

Vielmehr füllen wir zunächst die Form aus durch Wiederholung der kleinen Zeile

∪ | – ∪ [–] ∪ | – ∪ [–]
So munter, so munter!
Hinunter, hinunter!

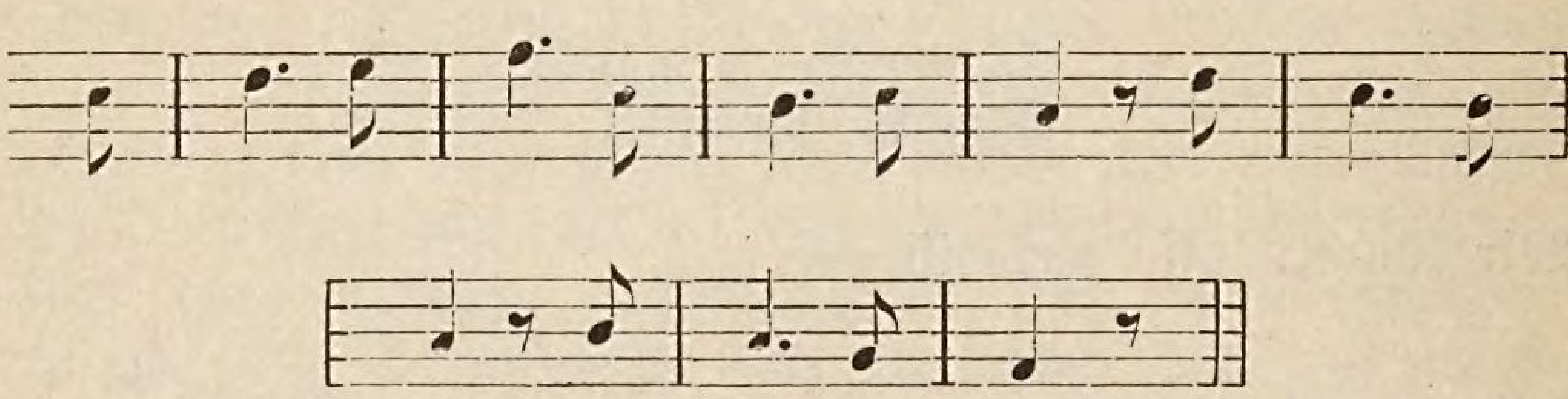
Wir könnten also melodisieren:




Damit hätten wir freilich eine dreigliedrige Melodie, die aber nicht uneben wäre; da der 8. Takt auf der Dominante schließt, so lassen wir uns gern in einem neuen Nachsatze wieder zur Haupttonart zurückführen. So reizvoll die Wiederholung der Textworte in diesem Falle auftritt, so wäre doch vielleicht eine melismatische Dehnung noch passender, z. B.:




Mißfiele uns die Wiederholung des Nachsatzes, so könnten wir — sogar mit Beibehaltung der Melodie, wie sie ist — aus ihr eine vollständige zweite Periode machen:



Die längeren Noten würden als Versuch erscheinen, die Hast des Bächleins zu hemmen. Nehmen wir nun einen gegenteiligen Fall, das Vorkommen einzelner längeren Zeilen unter kürzeren, z. B. (»Quell=Lied« von Franz Engel):

„Quelle,
Welle,
Bächlein helle,
wo denn hin mit solcher Schnelle?"
„Hinnen
in den
Fluß wir rinnen,
mit dem Fluß das Meer gewinnen."

Dies Gedicht könnte freilich ohne weiteres für symmetrisch gelten, wenn wir die drei ersten Zeilen zu einer vereinigten (rein trochäisch):

– ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡
– ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡

Legen wir aber dem Reim erhöhte Bedeutung bei und suchen vier Melodieglieder gleicher Länge zu bilden, so müssen wir die kurzen Zeilen dehnen und die schließende lange drängen, z. B.:




Solche extreme Fälle werden nur sehr selten vorkommen; das Beispiel genügt aber, den Weg anzuzeigen, der ohne Hilfe einer Begleitung eingeschlagen werden muß. Im begleiteten Lied wird natürlich die Schwierigkeit nicht halb so groß sein.

Als letzte Aufgabe dieser Art wählen wir Schillers „Größe der Welt", deren Metrum ist:

_ ◡ _      _ ◡ _

|: _ ◡ _ ◡ ◡ | _ [◡] | _ ◡ ◡ _ ◡ | _ [◡] :|

(2)      (4)

(6)      (8)

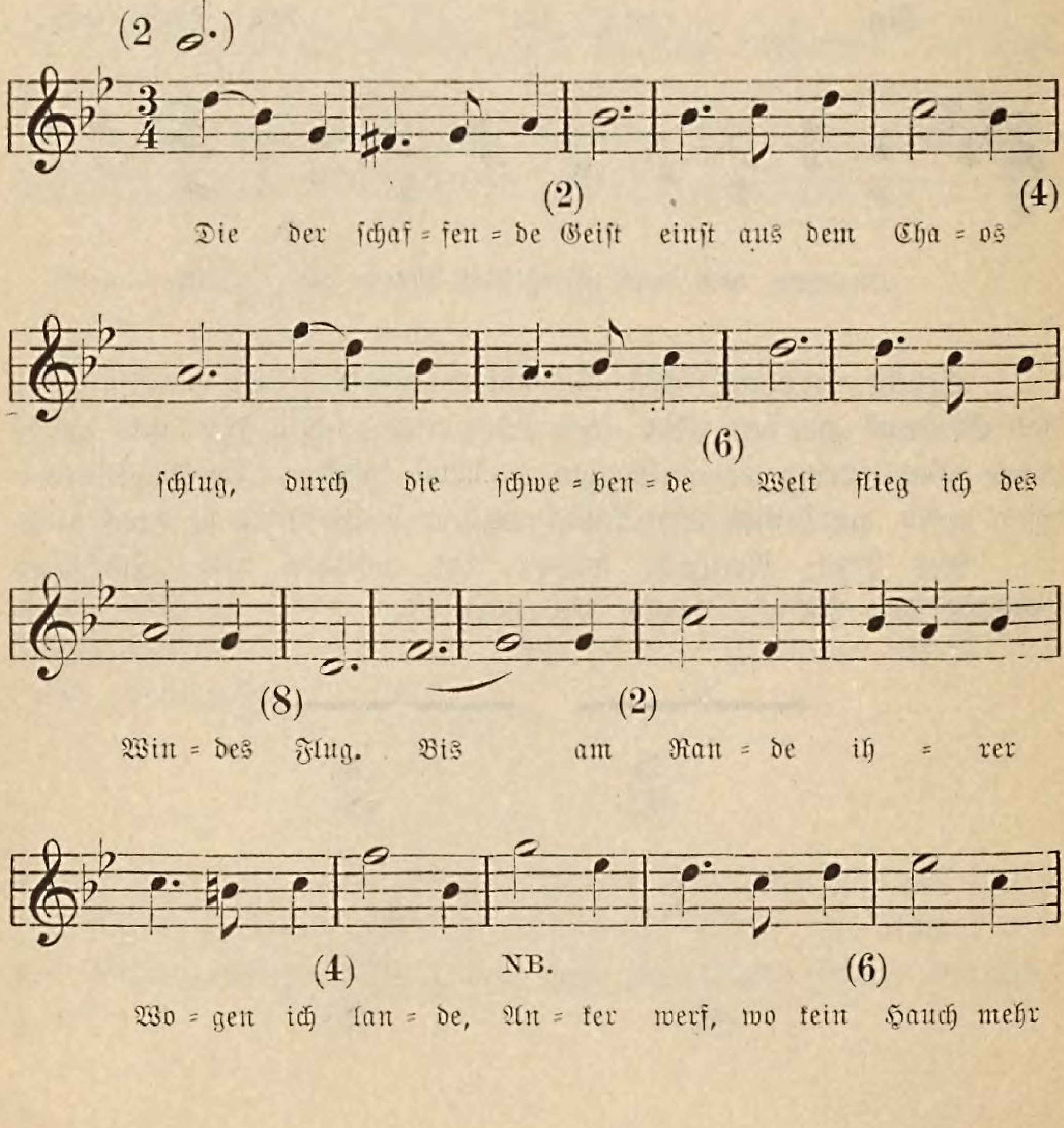
_ ◡ | _ ◡ || _ ◡ _ ◡ ◡ | _ ◡

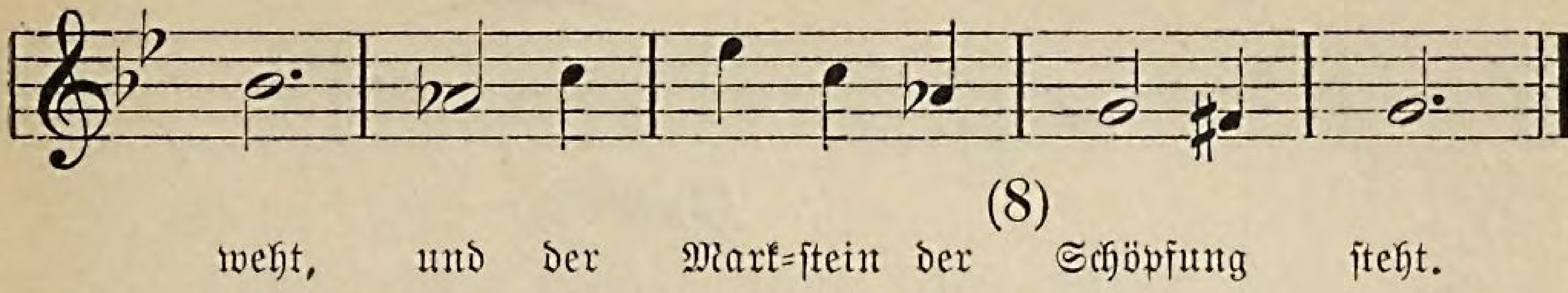
(2)      (4)

_ ◡ _ ◡ ◡ | _ ◡ _ [◡] | _ ◡ _ ◡ ◡ | _ ◡ _ [◡]

(6)      (8)

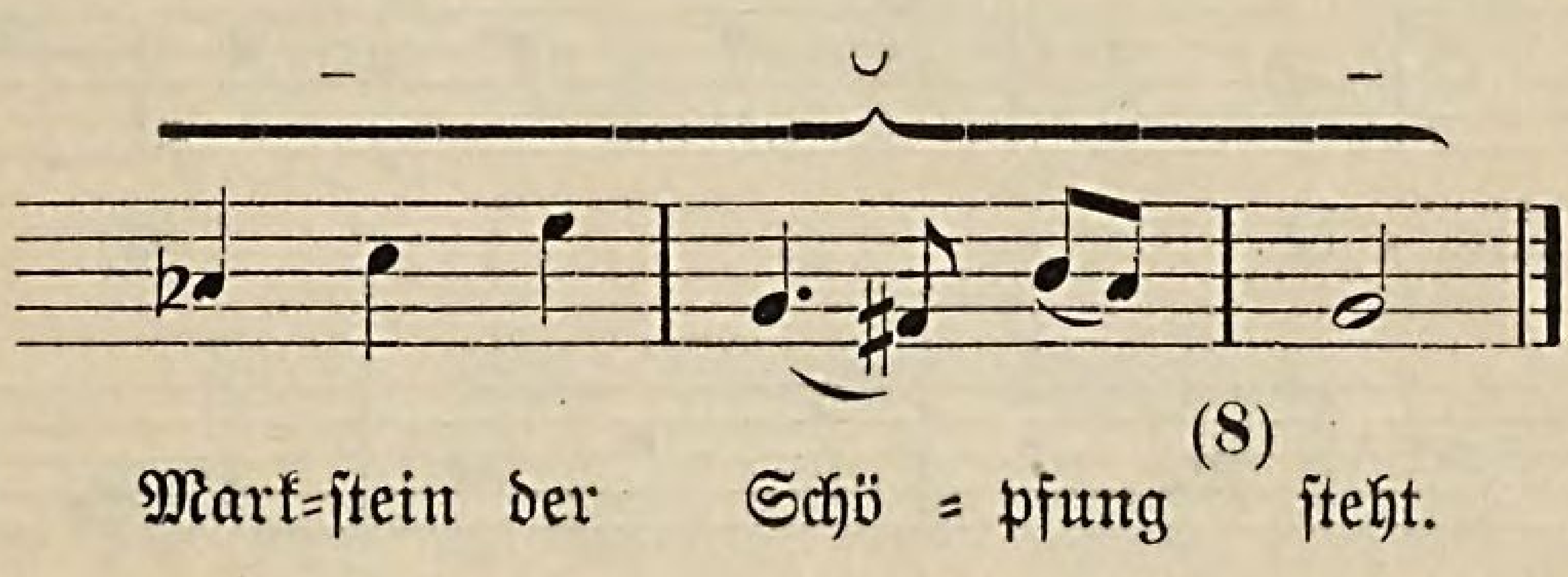
d. h. die beiden ersten Langzeilen sind asklepiadeische Verse, Halbsätze der Ordnung leicht schwer (mit Elision des leichten Halbtakts zu Anfang jeder Gruppe) und obendrein mit einer Pause [⏑]; die beiden kurzen Zeilen bilden zusammen einen ähnlichen aber noch mehr elliptischen Halbsatz, die beiden letzten Zeilen dagegen einen vollständigen Nachsatz (nur mit ⏑ Pause zu Ende jeder Gruppe). Wir sind also nach unseren früheren Auseinandersetzungen in der Lage, die Strophen im strengen Anschlusse an das Metrum durch zwei Perioden wiederzugeben, deren einzelne Zweitaktgruppen durch Elision der ersten leichten Halbtakte verkürzt sind; der Anfang der zweiten Periode bedürfte aber noch einer Dehnung, um mit dem übrigen Aufbau in Einklang gebracht zu werden („Bis am Rande“ gemessen als _ ⏑ _ ⏑ | _ ⏑), also:






Der die Elisionen meidende Nachsatz — das Einlenken in die komplete Form (bei NB.) ist durch den Text direkt veranlaßt — führt die ganze Melodie zu befriedigendem Abschluß. Es würde widersinnig scheinen, wollte man die natürliche Symmetrie der letzten Verse gewaltsam durch Drängung zerstören und auch sie in das dreitaktige Maß spannen, z. B.:




Nur zur Vergleichung folge auch die durch musikalische Füllung der Elisionen ergänzte, streng symmetrische Bildung derselben Melodie, nach dem metrischen Schema:

||: – ◡ – ◡ ◡ | – [◡ – ◡] :|| (4mal)

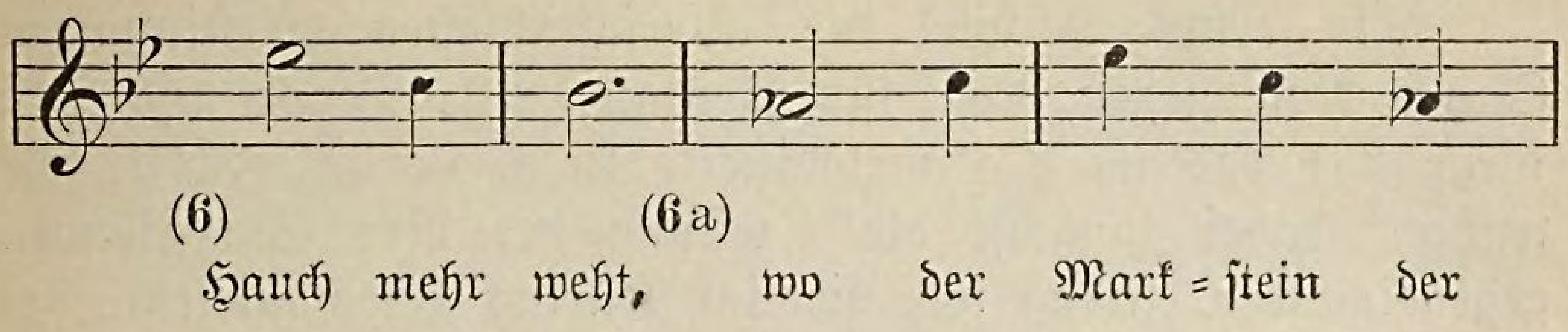
[– ◡] – ◡ ◡ | – ◡ [– ◡]

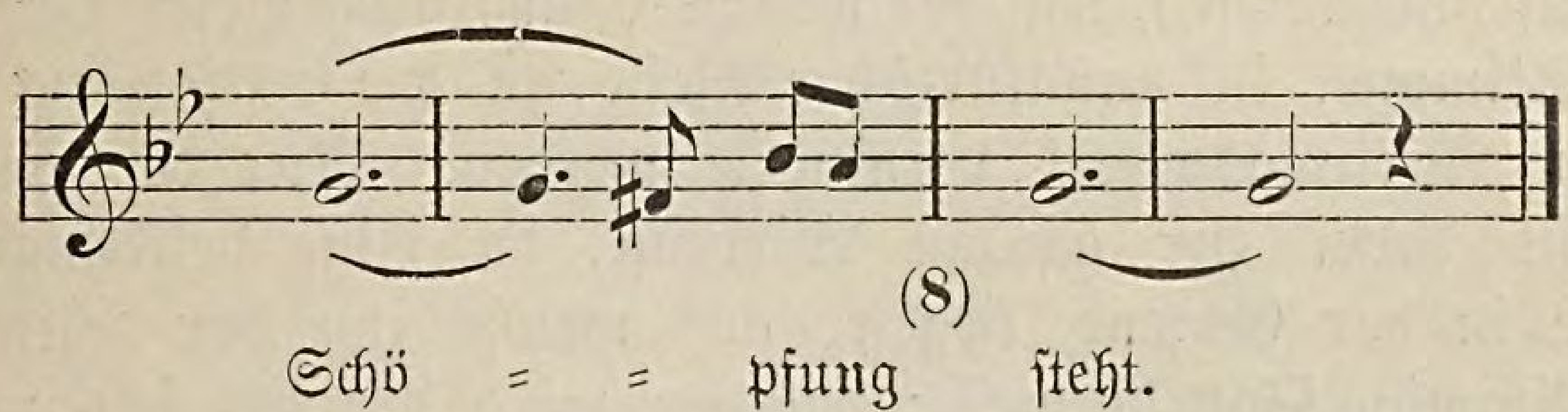
– ◡ – ◡ ◡ | – ◡ [– ◡]

||: – ◡ – ◡ ◡ | – ◡ – [◡] :|| (2mal)




Die starre Regelmäßigkeit des Schemas wird als einigermaßen erzwungen empfunden, weil sich das Hindrängen des poetischen Metrums auf freiere Gestaltung fühlbar macht. Eine Melodie dieser Art würde wenigstens am Ende eine kleine Ausweichung aus dem Schema erwünscht erscheinen lassen, eine Erweiterung des letzten Nachsatzes durch Überbietung des 6. Taktes, für welche der Akkord der neapolitanischen Sexte (as c es = $^{0}g^{2>}$) besonders geeignet erscheint:




Die langen weiblichen Endungen der Form –⏑– mit Reim auf der letzten schweren Zeit wird man immer gern in solcher Weise in männliche verwandeln.

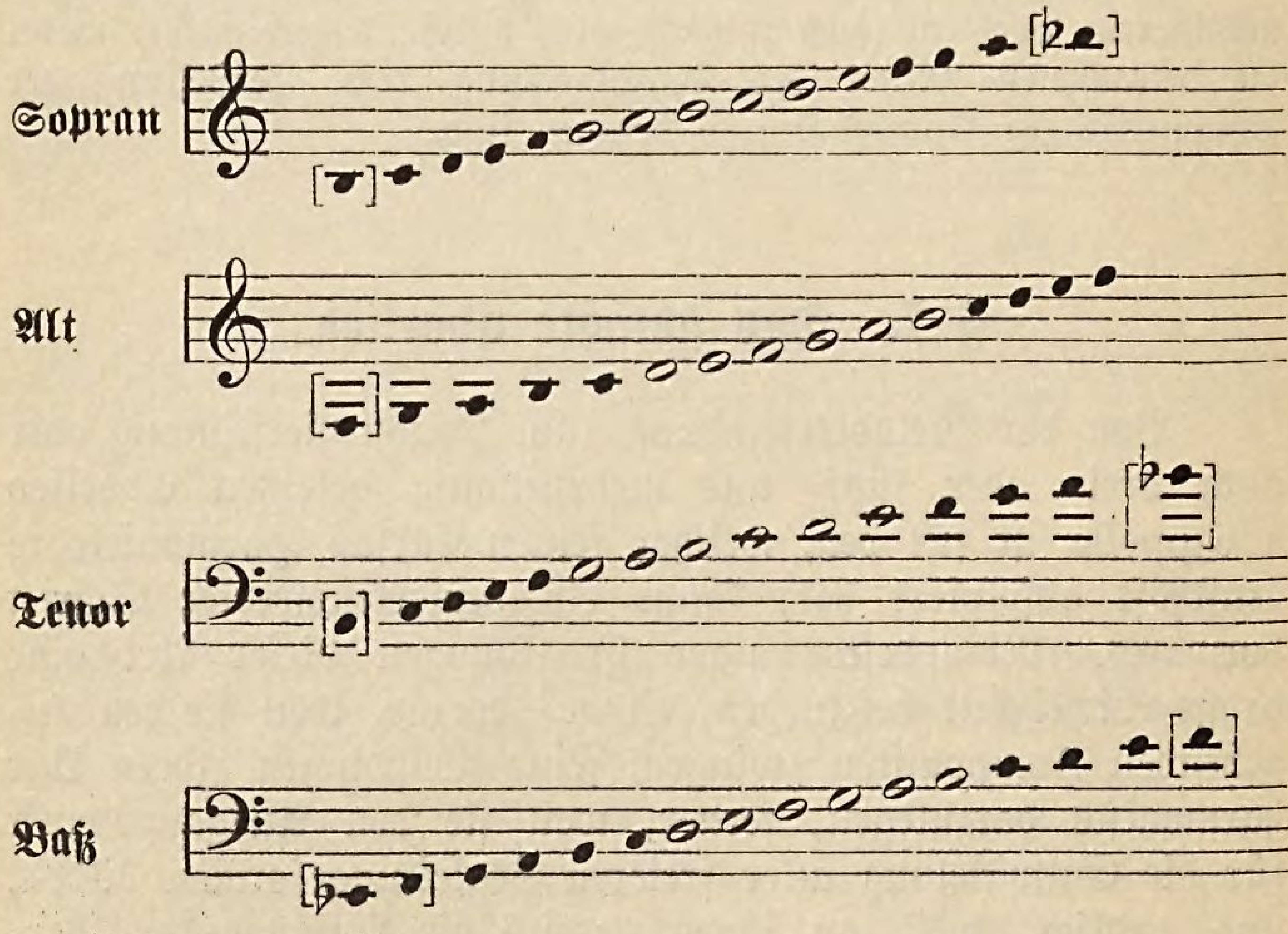
2. **Aufgabe.** Melodisierung einiger Gedichte mit unregelmäßigerem Versbau (doch zunächst noch durchaus gereimter), wobei die betrachteten Mittel der Durchbrechung resp. Herstellung der Symmetrie zur Anwendung zu bringen sind.

## § 7. Das schlichte Chorlied.

Von der Melodieerfindung zum schlicht vierstimmig oder auch drei- oder fünf- und mehrstimmig gesetzten Chorlied a cappella ist für den, welcher seinen Kursus Harmonielehre ernsthaft absolviert hat, kaum ein bemerkenswerter Schritt vorwärts. Nichtsdestoweniger ist Übungen dieser Art eine große Wichtigkeit beizulegen, einmal darum, weil sie den angehenden Komponisten zwingen, seine melodischen Ideen klar harmonisch darzulegen, ferner, weil sie den Ausgangspunkt für die Entwickelung aller freieren Begleitungsformen bilden, und endlich, weil an ihnen bereits die Anfänge der Verselbständigung der zusammenwirkenden Stimmen studiert werden können.

Als erstes Beispiel des allerschlichtesten vierstimmigen Satzes Note gegen Note für Sopran, Alt, Tenor und Baß diene uns das im § 4 melodisierte kleine Herbstliedchen; wir wahren dabei zunächst die Stellung der vier Singstimmen gegeneinander, streng wie sie im Kursus Harmonielehre geübt worden ist (ohne Kreuzungen). Doch sei nun zum voraus darauf hingewiesen, daß bei strikter Einhaltung dieser Ordnung die Stimmen in unnatürlicher Weise an der Entfaltung ihrer besten Wirkungsmittel verhindert werden. Nur der Sopran kommt dabei zur ganzen Wirkung, da seine bestklingenden Töne in der Gegend liegen, auf welche ihn der schlichteste vierstimmige Satz hinweist; dagegen wird der Alt selten seine charakteristischen sonoren Brusttöne zu zeigen Gelegenheit haben und der Tenor im Gegenteil selten den Glanz seiner Höhe geltend machen, ja selbst der Baß wird leicht ein ganzes Stück singen können, ohne einmal die posaunenartige Schmetterkraft seiner höheren Töne hören zu lassen.

Der natürliche Umfang der vier Singstimmen ist:




Dazu ist zu bemerken, daß jede Stimme sich am bequemsten innerhalb der hier mit weißen Noten gegebenen M i t t e l l a g e

bewegt, daß bei allen Stimmen die noch verfügbaren höheren Töne glänzend (doch bei Alt und Baß etwas forciert und schneidend), die tieferen dagegen nur bei Sopran und Tenor stumpf klingen, während sie bei Alt und Baß Fülle und Konsistenz (Mark) haben. Man sieht, daß der schlichte Satz, der die natürliche Ordnung der Stimmen

Sopran
Alt
Tenor
Baß

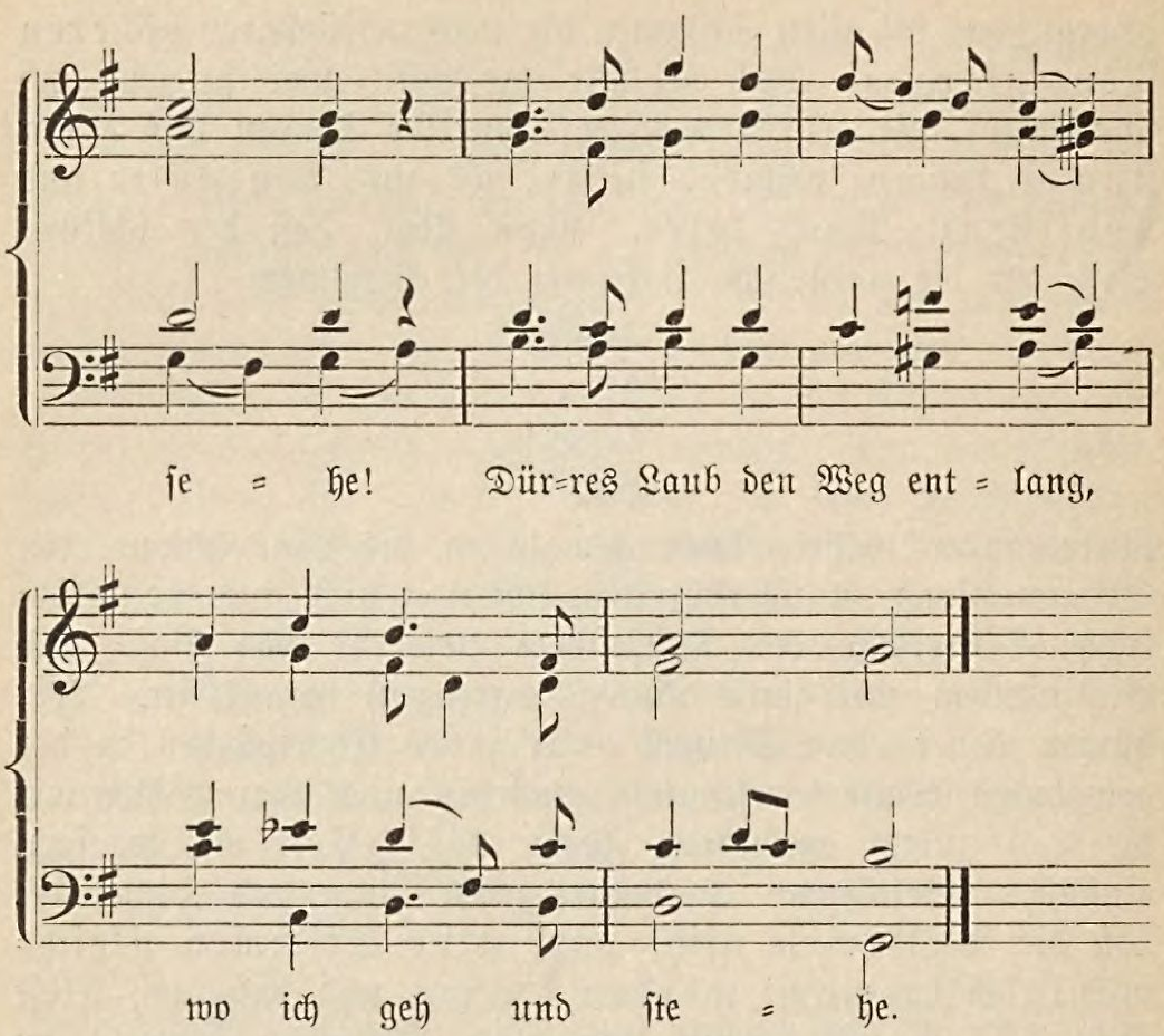
übereinander wahrt, kaum jemals in die Lage kommt, den Stimmumfang zu überschreiten, sofern er nicht aus der natürlichen Mittellage des Tonsystems (wie sie das Baß- und Violinsystem mit ihren Linien begrenzen) heraustritt. Wir dürfen daher ohne Skrupel unser erstes Chorliedchen in der gewohnten Weise vierstimmig aussetzen und zwar wählen wir die § 4 zuletzt entwickelte Form im $^4/_4$-Takt mit wenigen einfachen Melismen; es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß die Melismen nicht von allen Stimmen gleichmäßig mitgemacht werden können und daß auch selbst nicht alle Punktierungen von allen Stimmen gemacht zu werden brauchen, sondern daß je nach Befund eine oder mehrere Stimmen in schlichten Zählzeiten gehen können, während eine Melodiestimme (der Sopran) eine Manier ausführt. Der erste Versuch würde so ausfallen können:

Andante poco sostenuto.



(2) (4)

O wie wird mein Herz so bang, wenn ich um mich




Hier haben wir alle Stillstände in der Melodie (die halben Noten und Pausen) durch Fortgang einer andern Stimme überbrückt, einmal sogar (auf „entlang") in die Melodie selbst noch einen Durchgangston eingeschoben. Alles das bedarf für den, welcher auch nur wenige Figurationsarbeiten (wie ich sie in der „Neuen Schule der Melodik" aufgewiesen) gemacht hat, keiner Erklärung. Nur ist zu bemerken, daß solches Hinüberziehen aus einer Schlußnote in den Fortgang eine spezielle Eigentümlichkeit der Vokalmusik ist, welche Instrumente mit getragenen Tönen (Streich= und Blasinstrumente) gelegentlich nachahmen; denn das (a) g und (g) a des Basses am Ende der ersten und zweiten Gruppe oder die angeschleifte Dominantharmonie ($e^7$) zu Ende der dritten sind ja nicht Endungen, sondern rein musikalisch (instrumental) gedacht, eigentlich Generalauftakte, oder vielleicht sogar wirkliche Auftakte der folgenden Noten. Da man Bildungen

dieser Art in der Vokalmusik an allen Enden begegnet, so muß speziell auf ihren Sinn aufmerksam gemacht werden; sie geben eine hochbedeutsame Illustration des Fundamentalsatzes der Phrasierungslehre, daß figurative Werte prinzipiell auftaktig sind, sofern sie sich aus den vorausgehenden schweren heraus entwickeln, von ihnen loslösen (in diesen Fällen ist die Loslösung eine nicht vollkommene, weil der Text sie trotz ihres Fortstrebens noch festhält). Vielleicht möchte man das kleine Klageliedchen (es ist doch eine Klage über das Scheiden des Sommers) lieber in Moll schreiben; der Gedanke ist auch an sich berechtigt, da Moll gegenüber Dur verschleiert, wehmütig klingt. Man lasse sich aber nicht verleiten, jede elegische Stimmung immer gleich durch Moll ausdrücken zu wollen; die kindliche Naivetät des kleinen Liedchens kommt in Dur bestens zur Geltung, während Moll leicht zu leidenschaftlich werden würde: giebt es doch außer der Wahl des Tongeschlechts noch Mittel genug, die Klage zum Ausdruck zu bringen (Tempo, längere Noten, Vorhalte, überhaupt die ganze Zeichnung der Melodie, sofern kurze gezackte Linien beunruhigen, aufregen, längere dagegen die Empfindung mehr ins Große, Ernste wachsen lassen).

Werfen wir einen Blick auf die Führung der einzelnen Stimmen, so muß die Monotonie und fortgesetzt hohe Lage des Tenors (das ewige d[1]) als ein entschiedener Mangel auffallen; auch ist es nicht zu loben, daß der Alt sich nur auf wenigen Tönen hin- und herbewegt. Freilich wissen wir aus der Harmonielehre, daß das ein natürliches Ergebnis der schlichten Satzweise für die Mittelstimmen ist; diese sind das Bindeglied für die Außenstimmen, und wo Töne beizubehalten sind, werden sie ihnen zufallen. In der That wird man durch Einsicht in die Litteratur der schlichten Chorlieder sich überzeugen, daß auch die Meister sich nicht scheuen, den Mittelstimmen vielmals nach einander denselben Ton zu geben, z. B. (Mendelssohn „Ruhethal", Altstimme):



oder (Schumann „Heidenröslein“, Alt und Tenor):





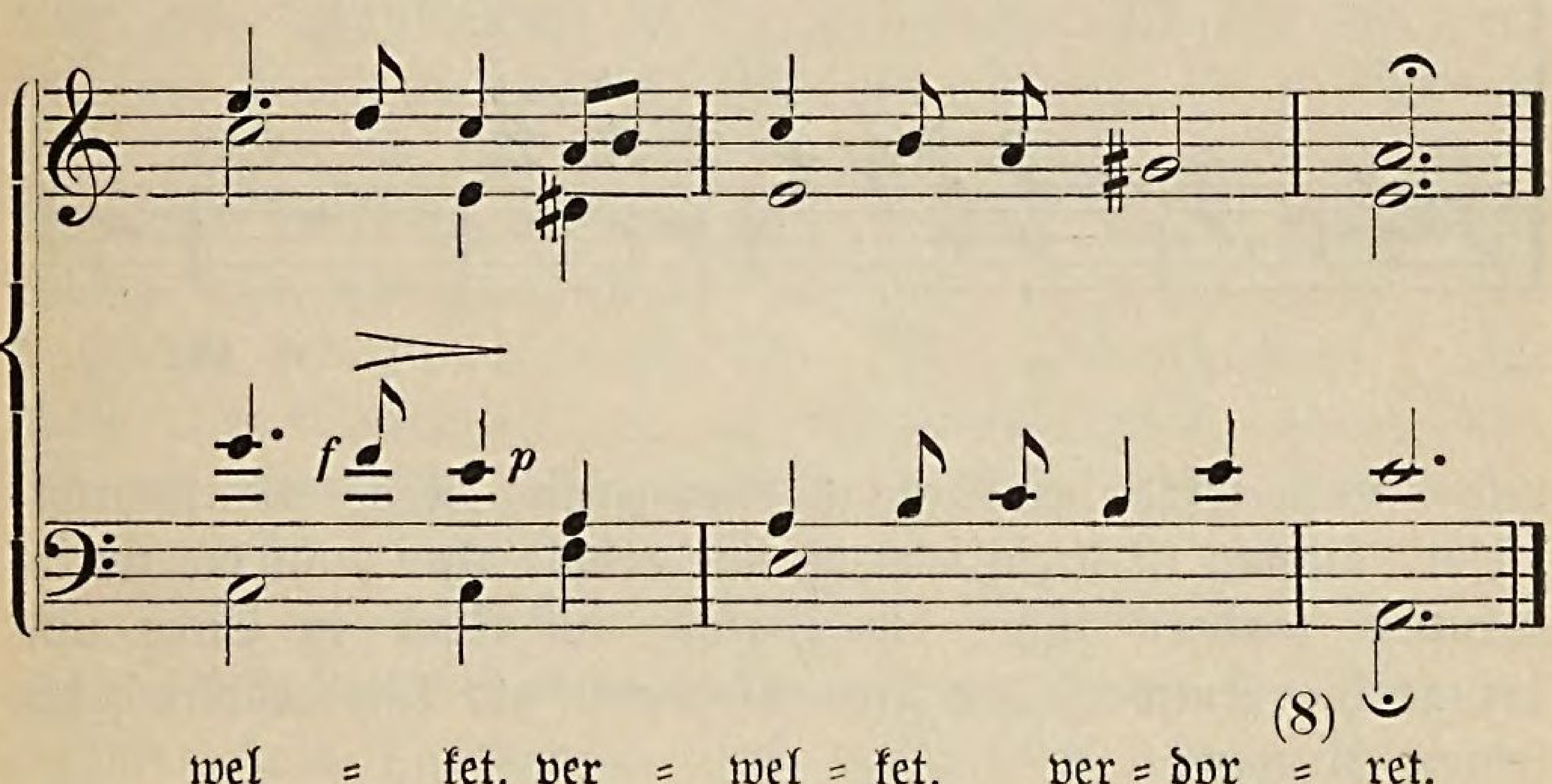


und so könnten noch eine Menge guter Beispiele angeführt werden. Wir werden deshalb keinen Anstand nehmen, wo Schlichtheit der Faktur und einheitliche Wirkung des Chores als Ganzes uns wünschenswert erscheint, den Mittelstimmen ihre natürliche einfache Führung zu belassen.

Ein Vergleich der einfachen Chorlieder Mendelssohns und Schumanns mit dem Ausfall unseres ersten Versuchs weist uns auf verschiedene Mittel hin, Abwechselung in die Klangwirkung des vierstimmigen gemischten Chores zu bringen. In Nr. 2 und 3 der Heineschen „Tragödie“ („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ und „Auf ihrem Grab da steht eine Linde“) läßt Mendelssohn wiederholt den Baß schweigen. Das erste dieser beiden ist zugleich für unsere nächsten Arbeiten von Interesse, weil es die Asymmetrie des Textes durch Dehnung und Textwiederholung beseitigt; ich gebe daher hier die ganze Strophe:

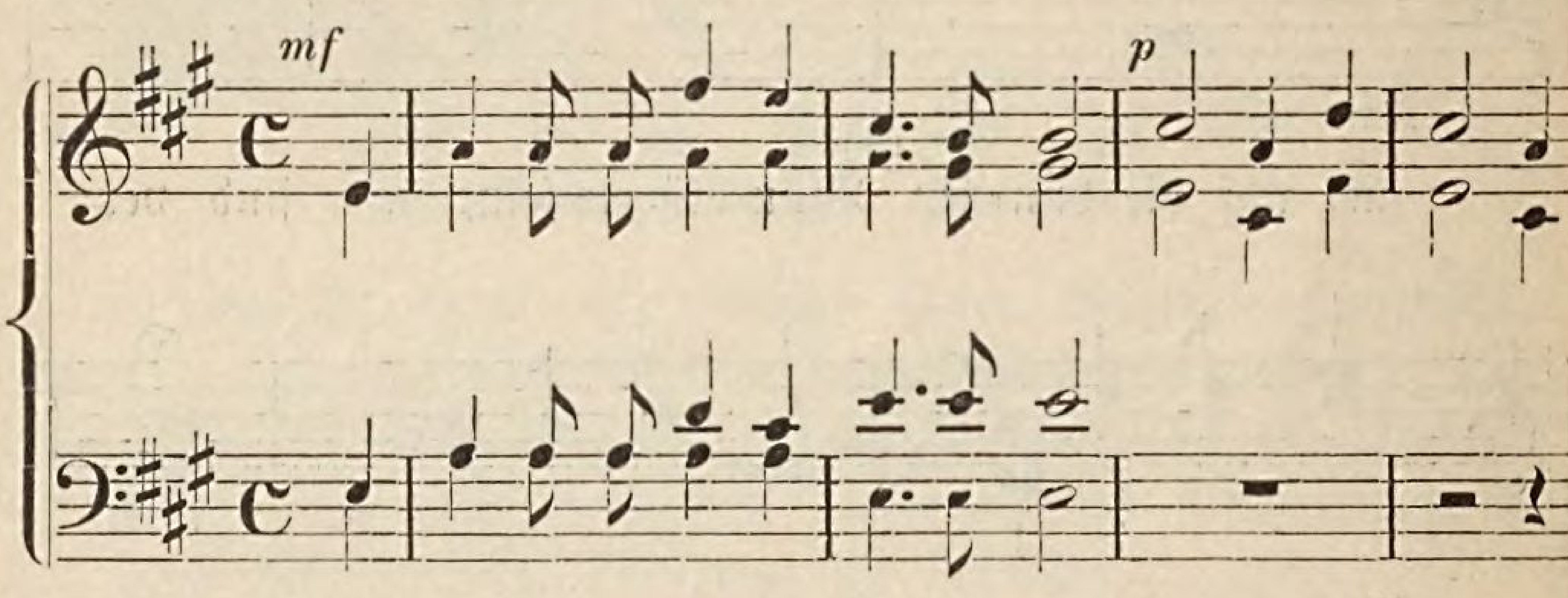





Alt und Baß haben im Nachsatz nur die Worte des Gedichts „sie sind verwelket, verdorret“, aber so gedehnt, daß sie vier statt zwei Takte füllen; Sopran und Tenor dehnen anfangs ebenso, gehen aber dann, um nicht die Hauptbewegung des Sätzchens allzusehr erlahmen zu lassen, zur Textwiederholung über. Das Schweigen des Basses während des 3. bis 4. Taktes steigert nicht nur den Effekt des folgenden crescendo, sondern erweist sich auch speziell charakteristisch in bezug auf den Text aller drei Strophen: „er fiel auf die kleinen Blaublümelein“, „sie flohen heimlich von Hause fort“, „sie haben gehabt weder Glück noch Stern“; mit ähnlicher Tendenz läßt Mendelssohn in dem andern Liede (3) den Baß schweigen zu den Textworten „drin pfeifen die Vögel und Abendwinde“ und „die Vögel singen so süß und so traurig“.

Schumann ermöglicht in „Schön Rohtraut“ einen reizenden Wechsel der Klangwirkung, indem er zeitweilig beide Männerstimmen wegtreten läßt; aber das ist nicht der einzige Grund: die Frauenstimmen beantworten vielmehr die Frage des Chores „Wie heißt König Ringangs Töchterlein?“ mit „Rohtraut, schön Rothraut“:




(4)

und ebenso wird im Nachsatz eine zweite Frage beantwortet; dieser Nachsatz ist dreigliederig, wiederholt aber nicht die zweite Gruppe, sondern führt die Periode im Chor zu Ende und bringt die Antwort der Frauenstimmen als Wiederholung der letzten Gruppe:





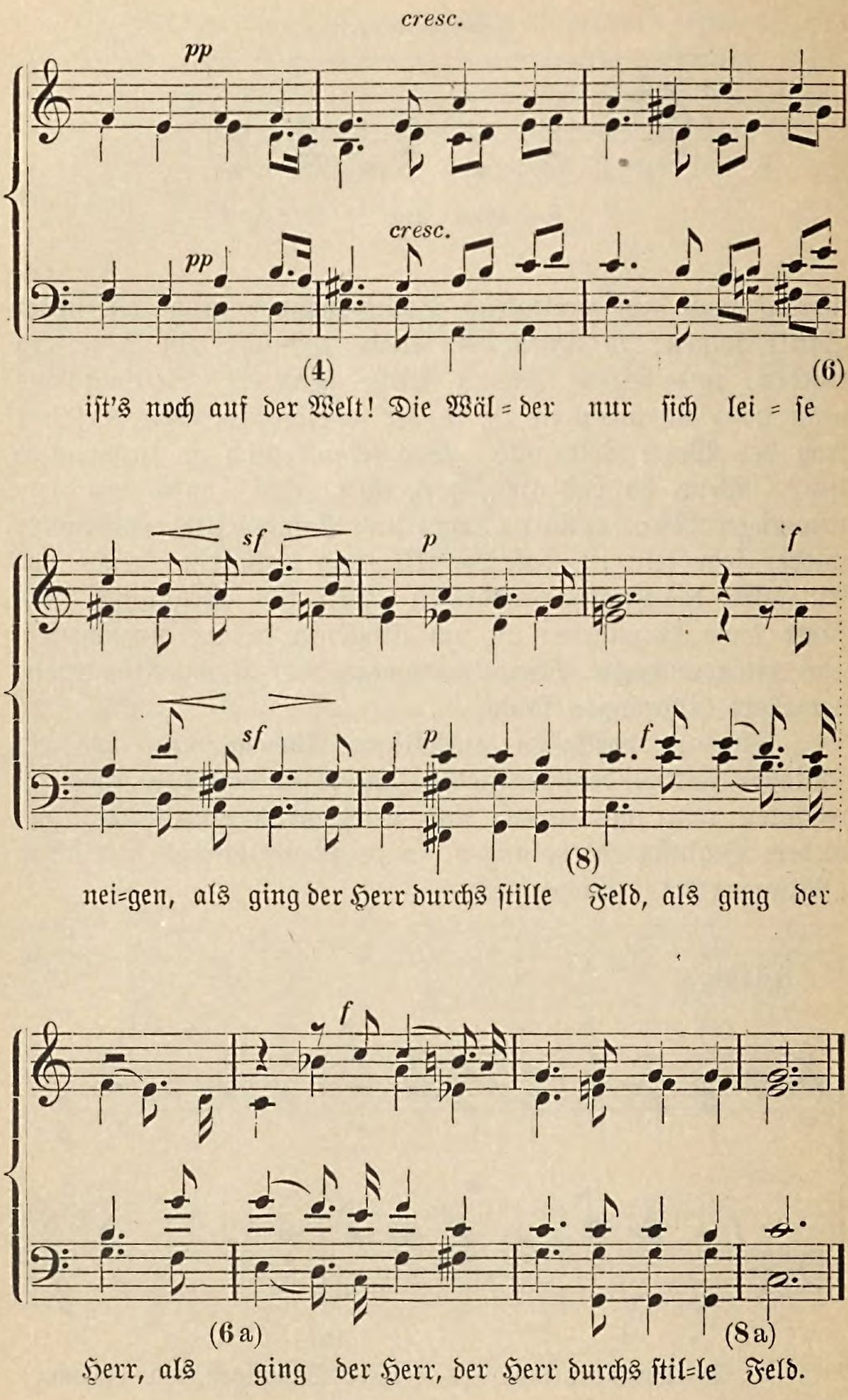

Frauenstimmen.



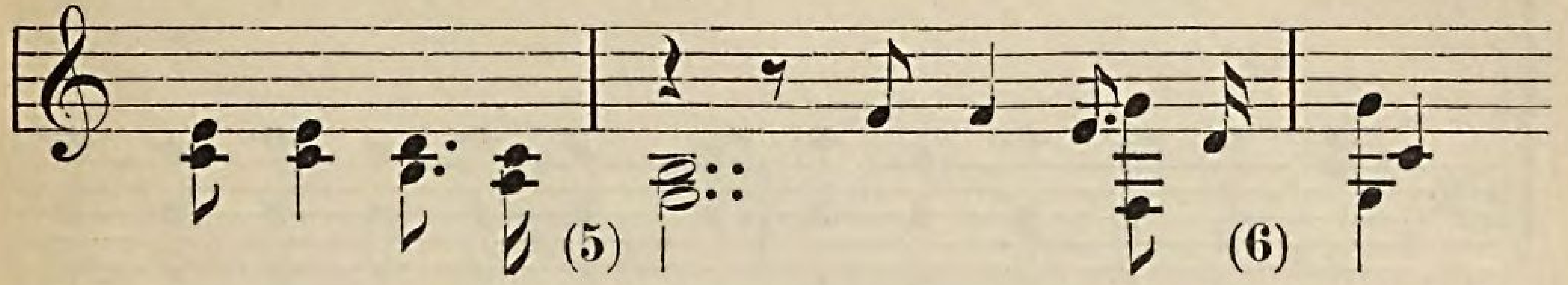

worauf noch drei zweitaktige Schlußanhänge (nicht ein neuer Satz!) folgen, in denen der Knabe wünscht, ein Jäger zu werden, und seinem Herzen Stille gebietet. Seltsam und nicht ganz unanfechtbar ist in der zweiten Strophe der Vortrag der Worte Rohtrauts „Was schaust mich an so wunniglich? Wenn du das Herz hast, küsse mich!“ durch den vierstimmigen Männerchor (Tenor und Baß geteilt), während es wieder sehr fein ist, daß der Alt (und nicht der Tenor) das Entzücken des Knaben ausdrückt: „Mir ist's vergunnt“. Ich führe diese Einzelheiten an, um allmählich darauf hinzuweisen, auf wie mancherlei Spezialwendungen der Kompositionsweise der Text hindrängen kann.

Die am wenigsten auffälligen Abweichungen von der schlichten Faktur des Chorliedes (abgesehen von den schon erwähnten rein figurativen) sind gelegentlich etwas freier gebildete Schlußwiederholungen, so in Mendelssohns herrlichem „Morgengebet“ (Eichendorff):




cresc.
pp
cresc.
pp
(4)
(6)
ist's noch auf der Welt! Die Wäl=der nur sich lei=se
sf
p
f
sf
p
f
(8)
nei=gen, als ging der Herr durchs stille Feld, als ging der
f
(6 a)
(8 a)
Herr, als ging der Herr, der Herr durchs stil=le Feld.

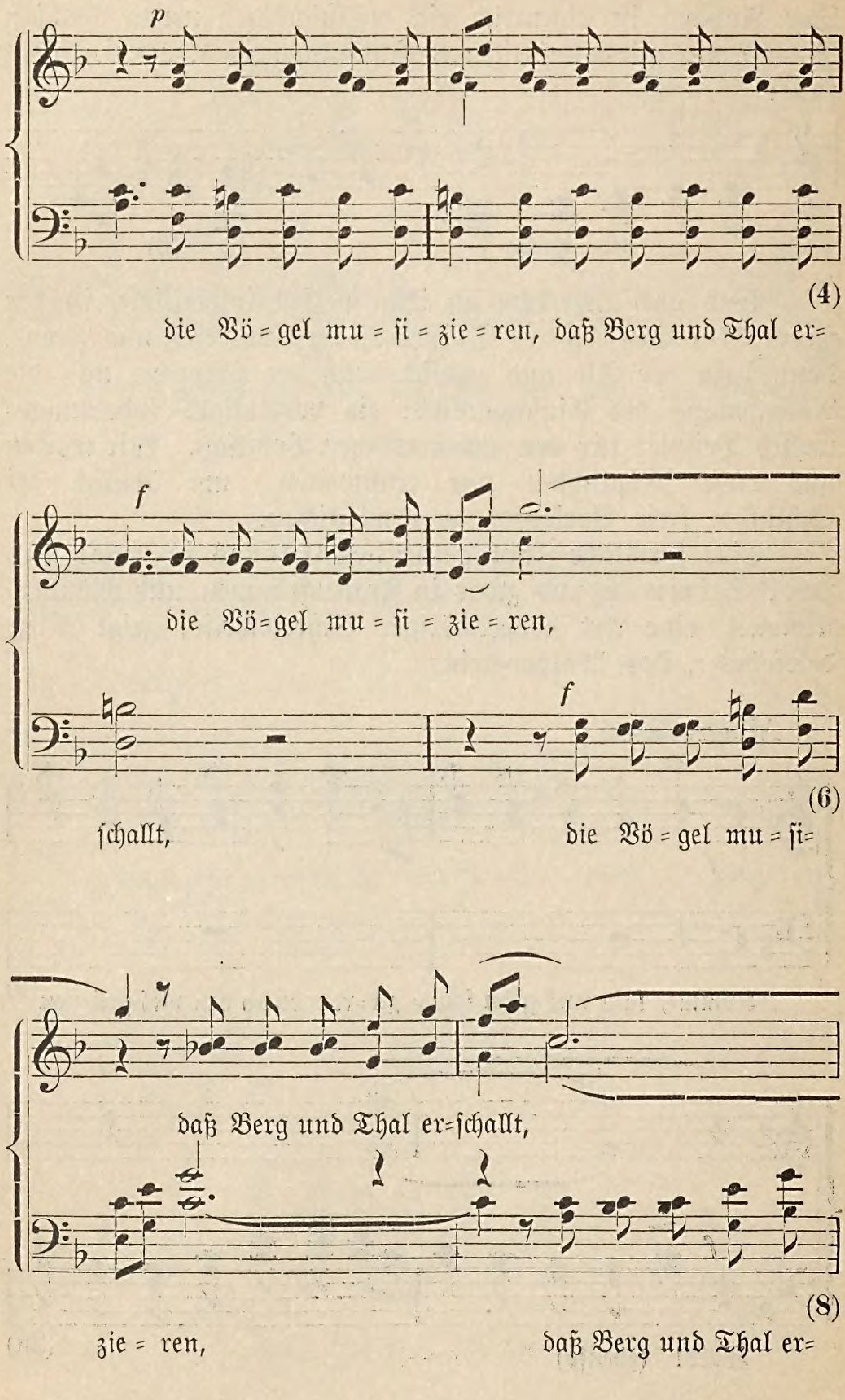
Der Anhang ist eigentlich ein vollständiger neuer Nachsatz (5—8), nur mit halbtaktiger Verschränkung des 5. und 6. Taktes statt:

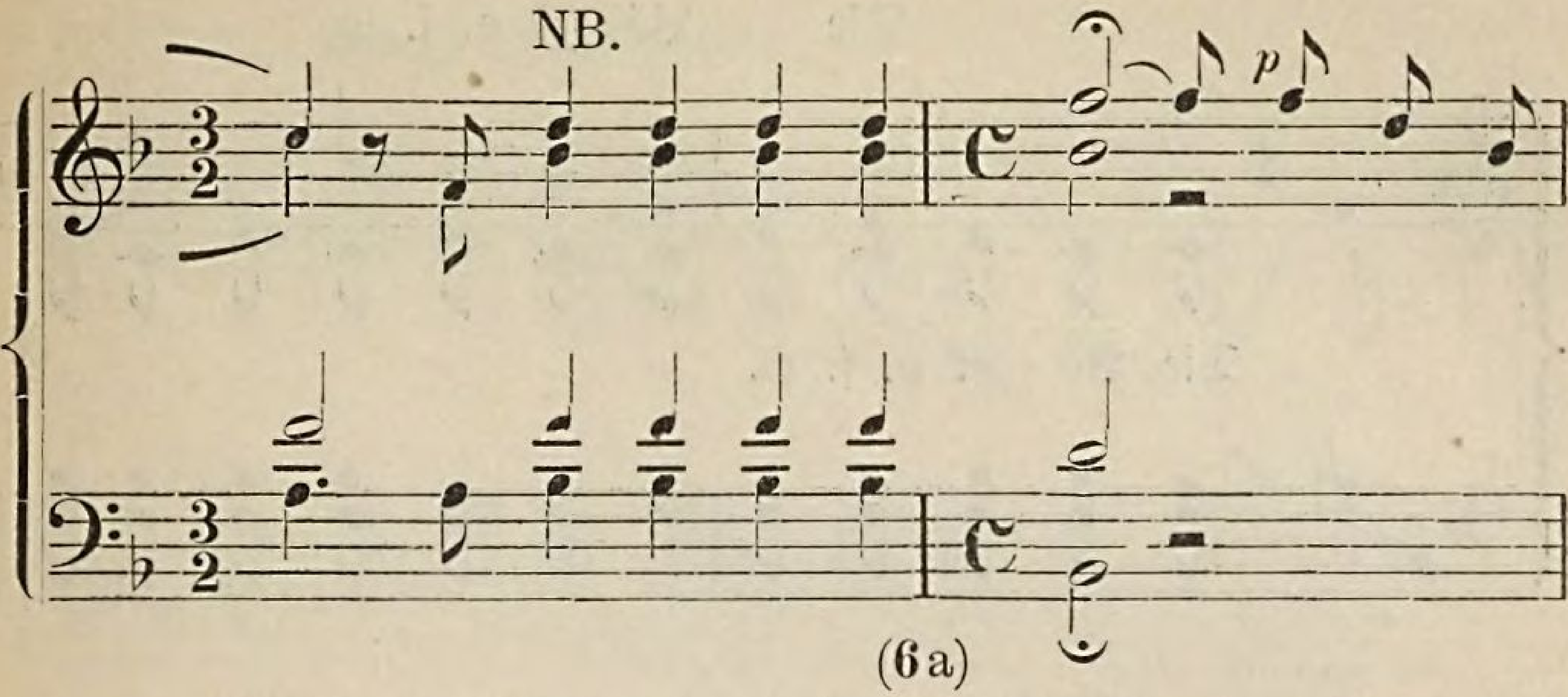


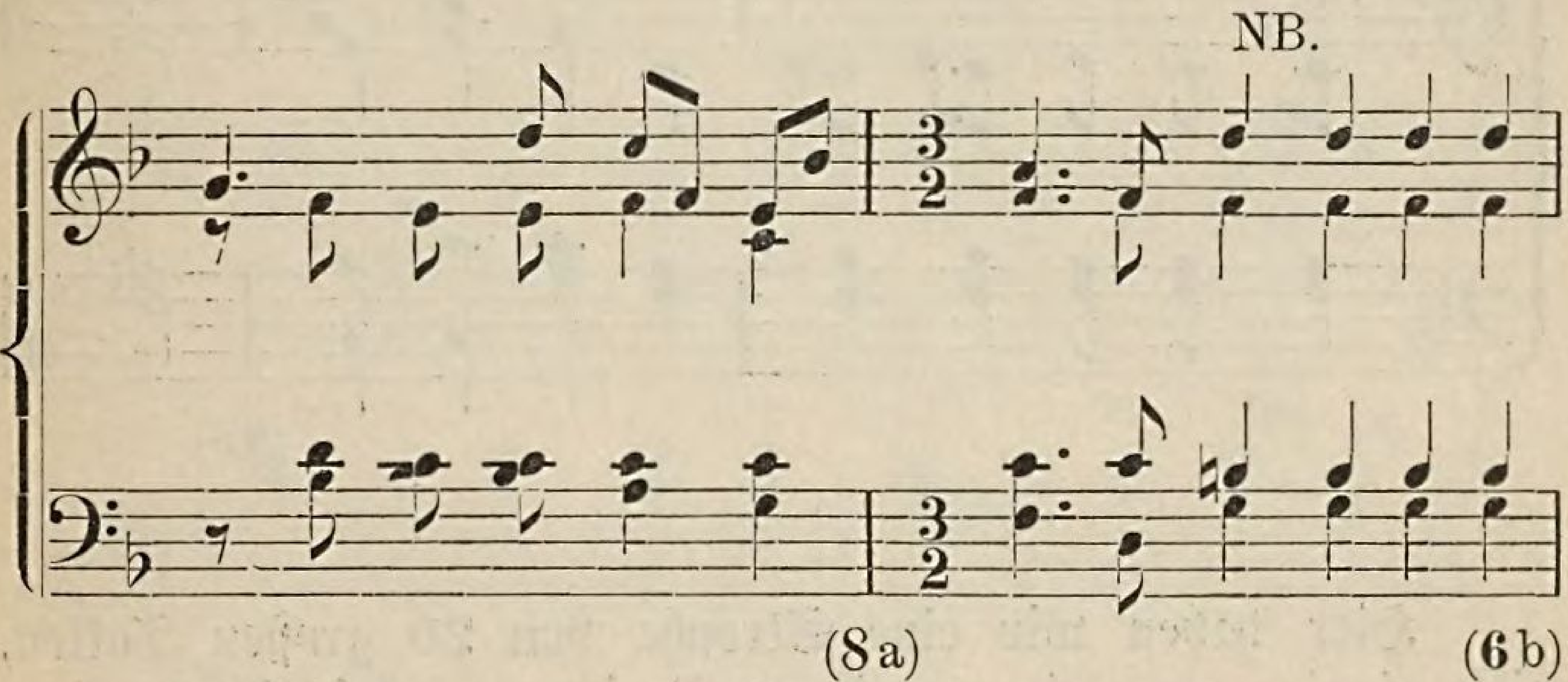

Was uns außerdem an ihm speziell interessiert, ist der successive Einsatz der Stimmen (erst nur Baß und Tenor, dann dazu der Alt und endlich auch der Sopran) und die Nachahmung des Einsatzmotivs: ein vorläufiges andeutungsweises Beispiel für den imitatorischen Vokalsatz. Wir merken uns diese Möglichkeit nur einstweilen, um ähnlich bei Schlüssen freie Varianten zu ermöglichen.

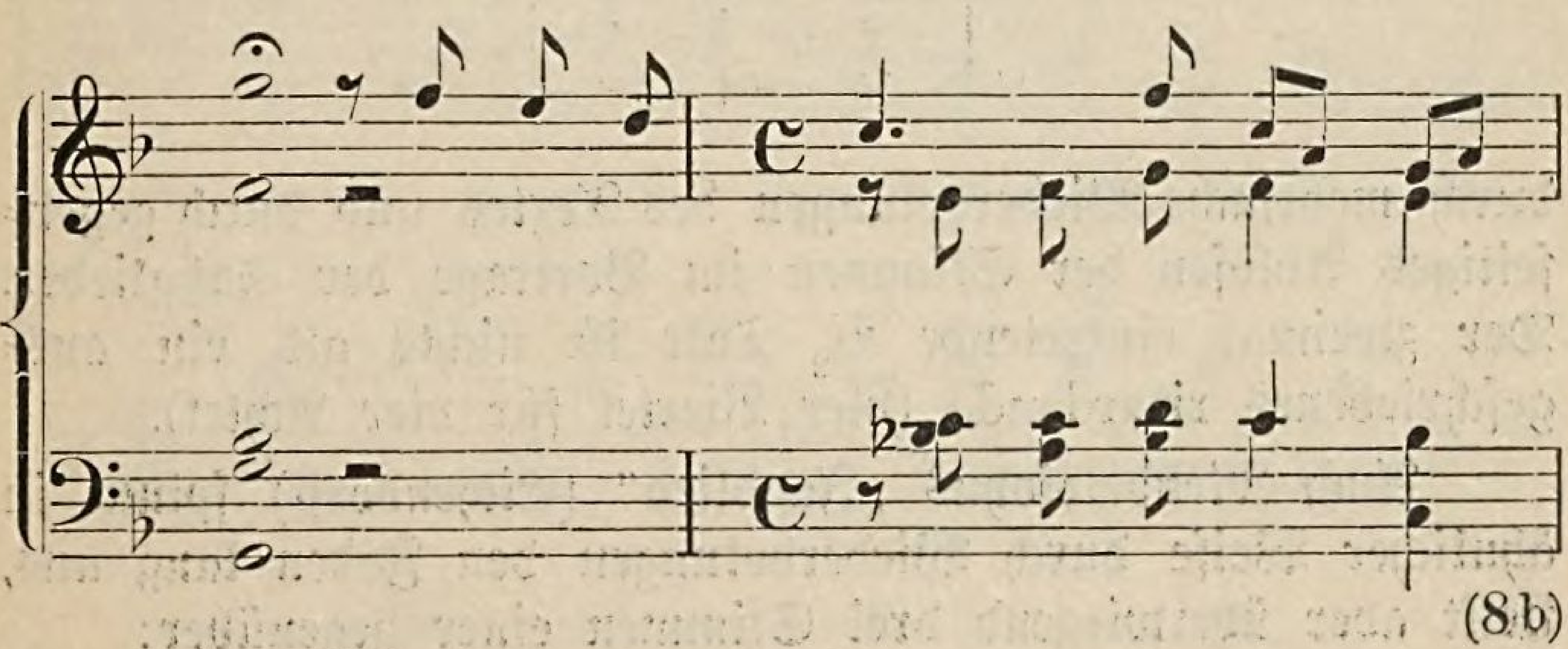
Eine förmliche Zerlegung des Chores in zwei und zwei Stimmen und zwar in Frauenstimmen und Männerstimmen, eine Art doppelchöriger Schreibweise, zeigt Mendelssohns „Das Waldvöglein“:

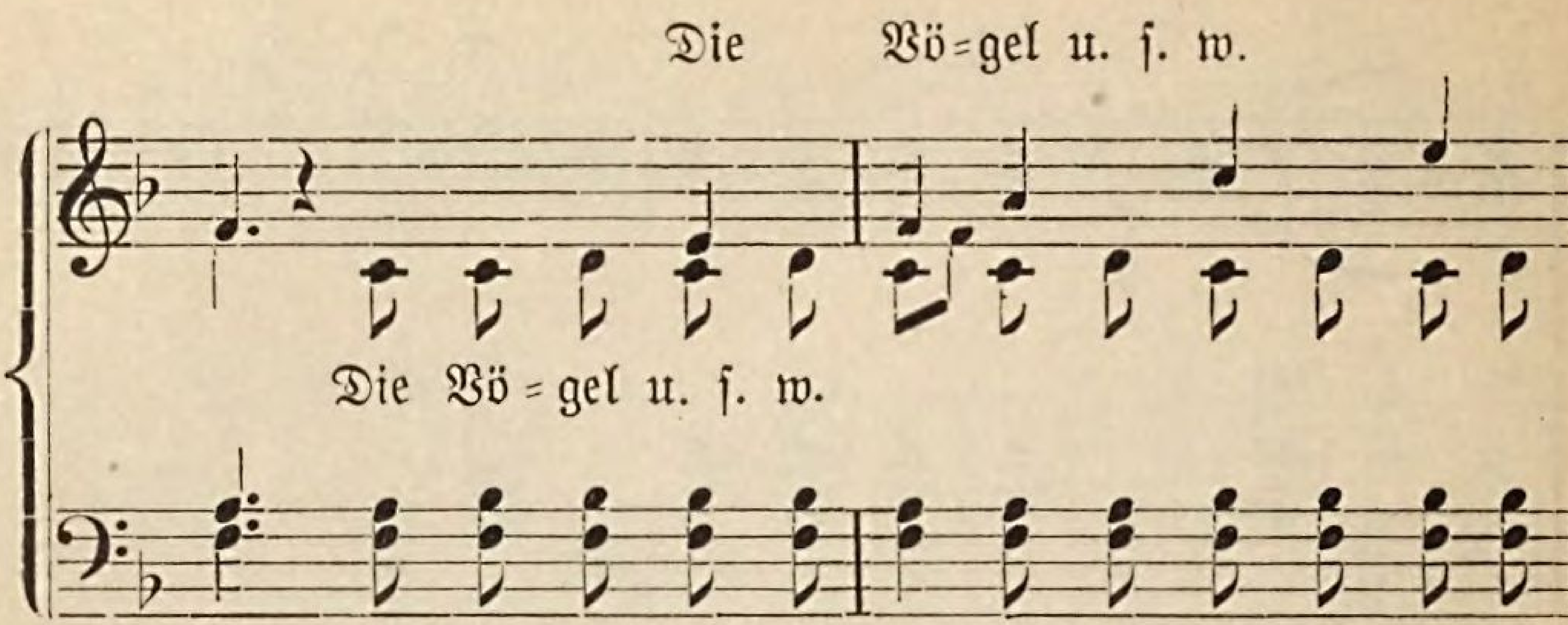


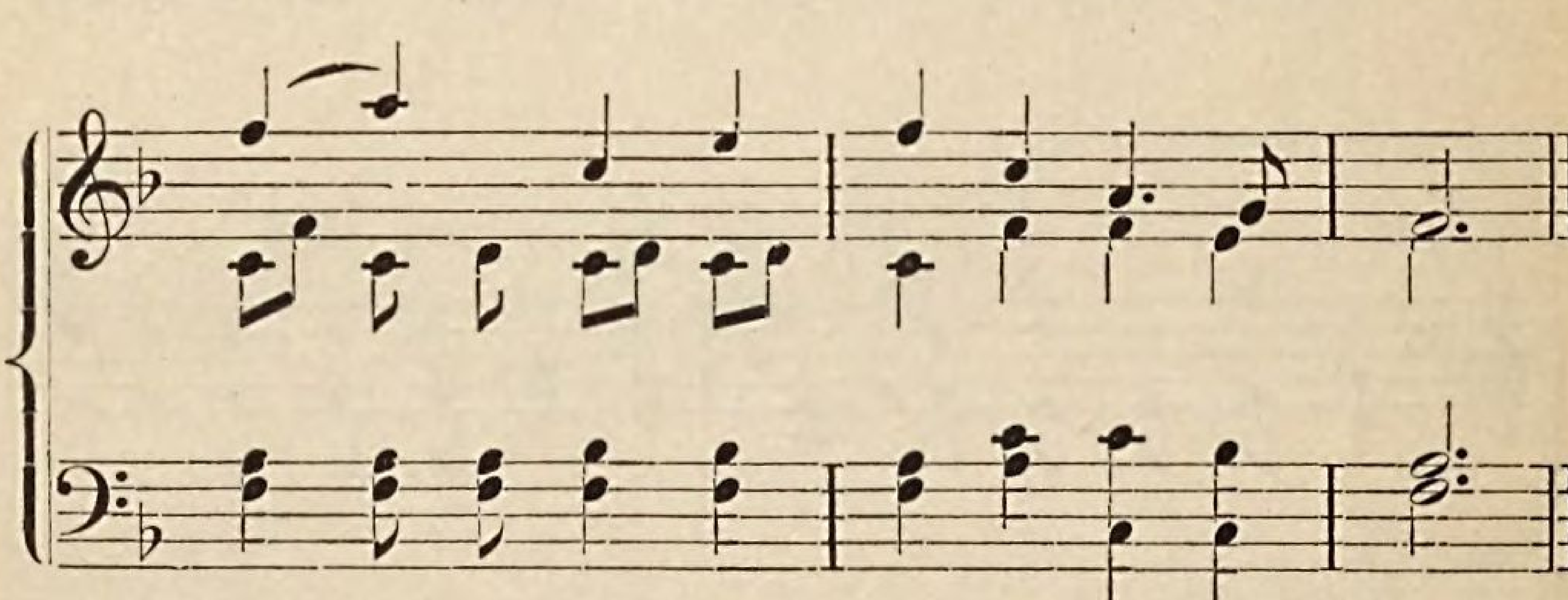

p
(4)
die Vö = gel mu = si = zie = ren, daß Berg und Thal er=
f
die Vö=gel mu = si = zie = ren,
f
(6)
schallt,
die Vö = gel mu = si=
daß Berg und Thal er=schallt,
(8)
zie = ren,
daß Berg und Thal er=


NB.
p
(6a)
schallt, daß Berg und Thal er = schallt! daß Berg und


NB.
(8a)
(6b)
Thal er=schallt (ebenso immer weiter)


(8b)



(8c)

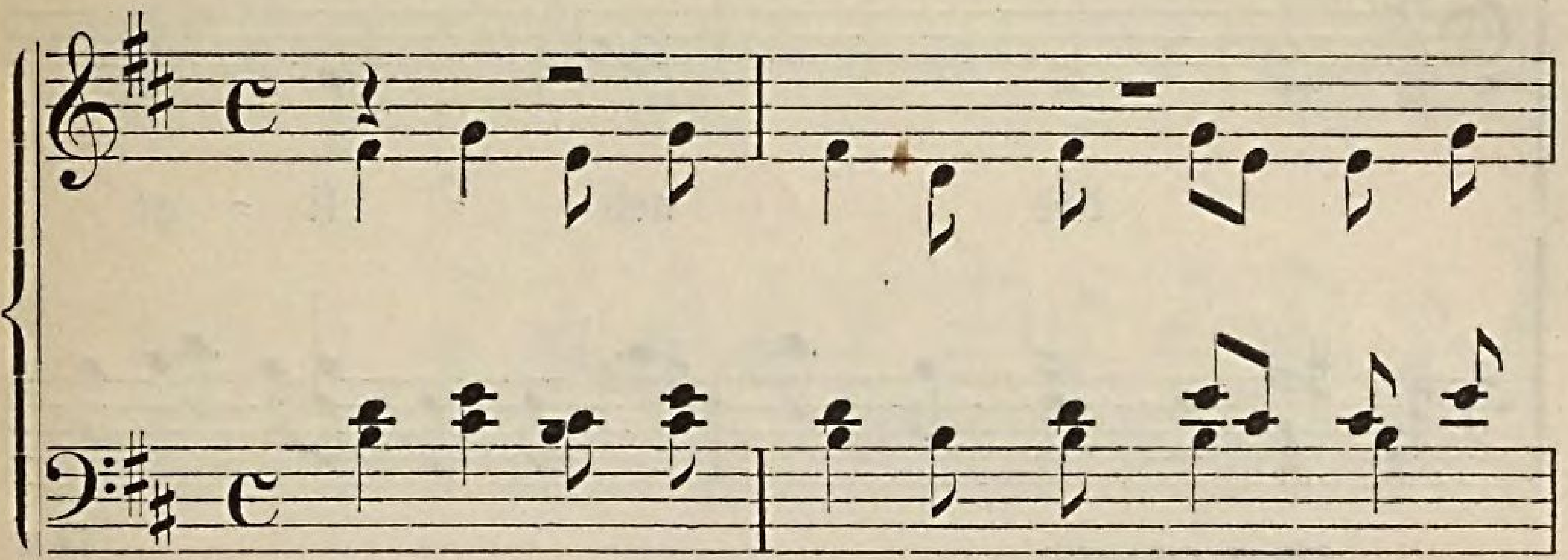
Hier haben wir eine Strophe von 20 großen Takten, eine einzige gewaltig erweiterte Periode, entwickelt aus den vier kleinen Zeilen:

∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ [–]
∪ | – ∪ – ∪ | – [∪ –]
∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ [–]
∪ | – ∪ – ∪ | – [∪ –]

durch mehrfache Wiederholungen des Textes und durch gegenseitiges Ablösen der Stimmen im Vortrage der Satzglieder. Der zweimal eintretende $^3/_2$ Takt ist nichts als ein ausgeschriebenes ritardando (vier Viertel für vier Achtel).

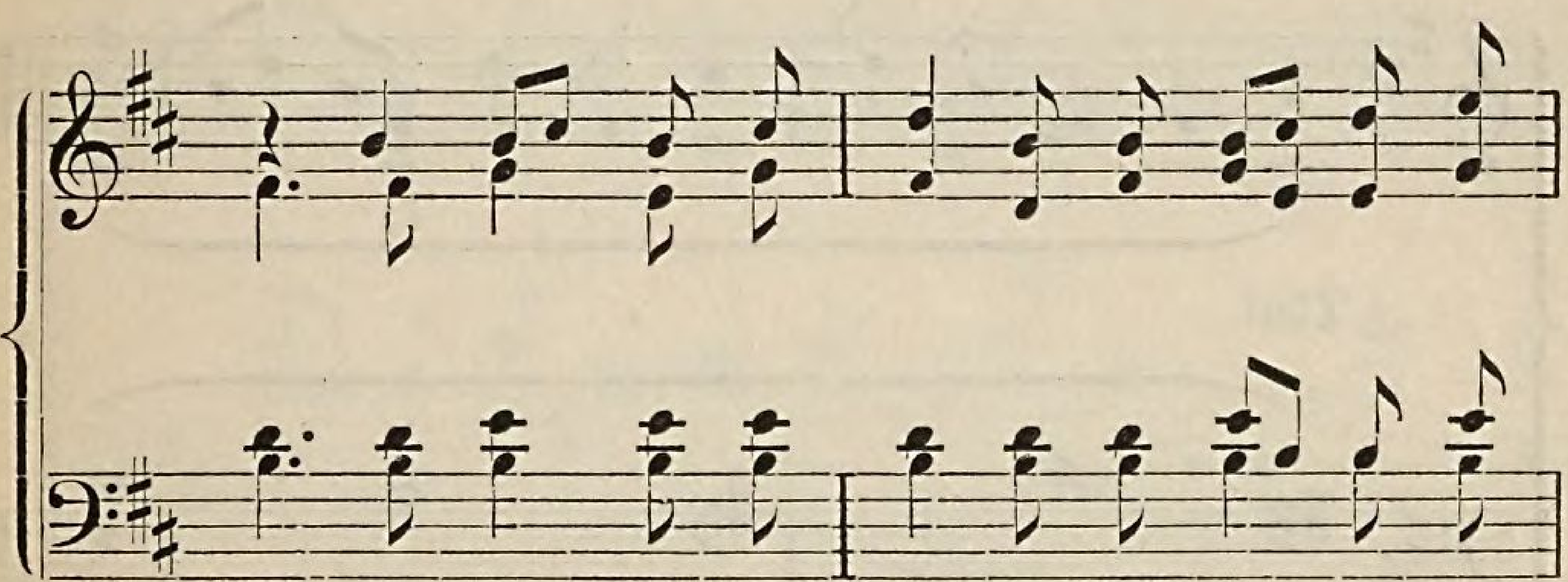
Auch Mendelssohns „Jagdlied“ (Eichendorff) spinnt in ähnlicher Weise durch Wiederholungen den Faden lang aus, stellt aber überwiegend drei Stimmen einer gegenüber:

Allegro molto quasi presto.

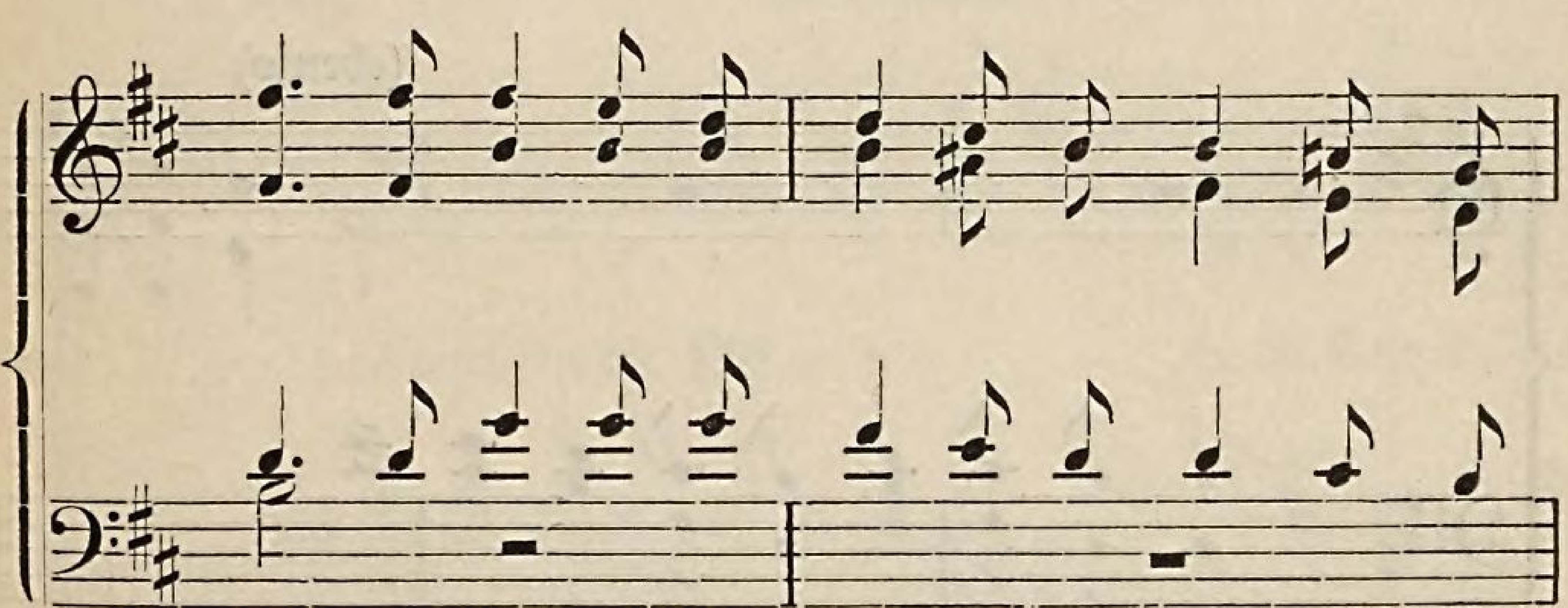


(2)

Durch schwanken=de Wi=pfel schießt gol = de = ner

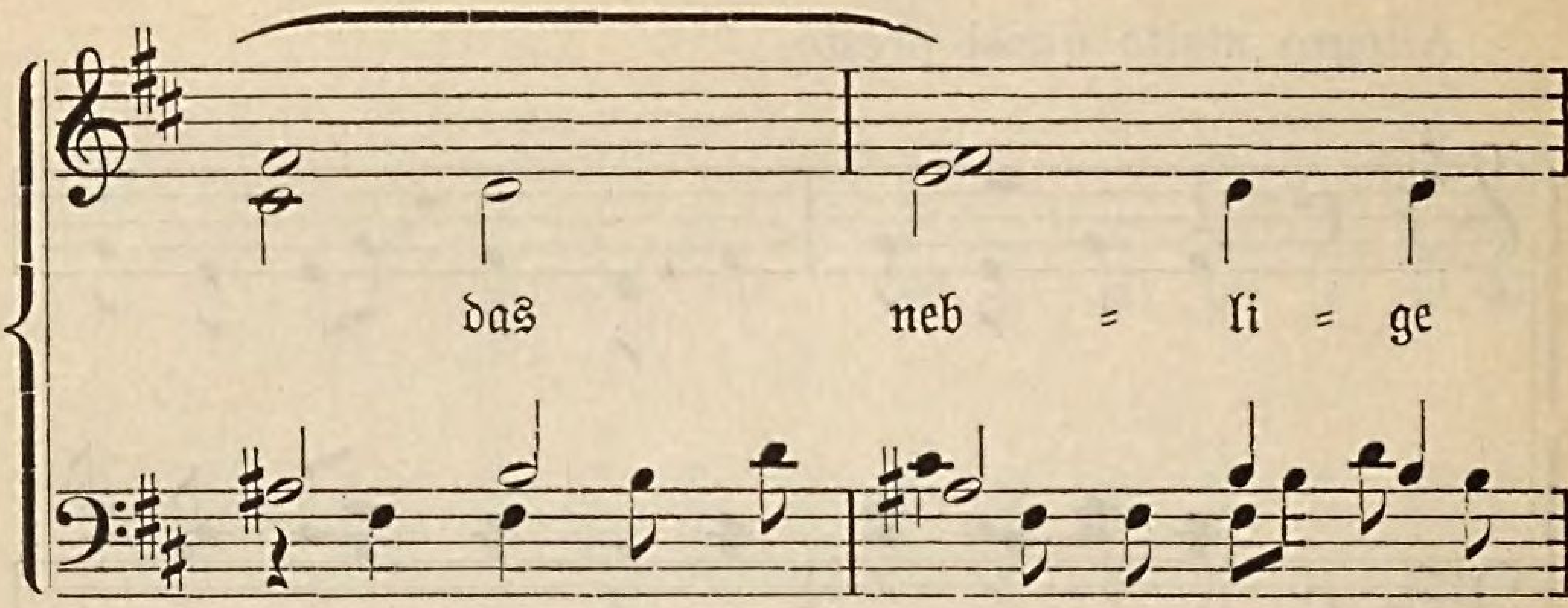


Strahl (ebenso) (2a)



(4)

tief un=ter dem Gi = pfel das neb = li = ge




Thal (ebenso)

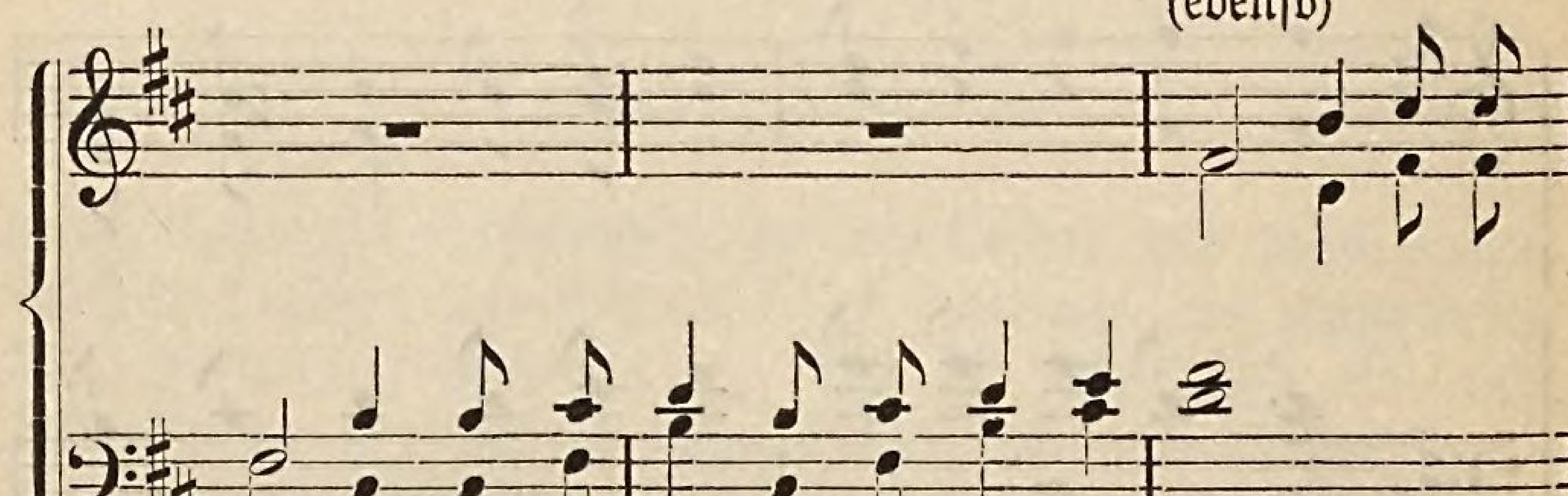
(4a)

tief un=ten u. s. w.




(4b)

(ebenso)



(6)

Fern hallt es vom Schlosse, das Waldhorn ruft


es wie=hern die Ros = se

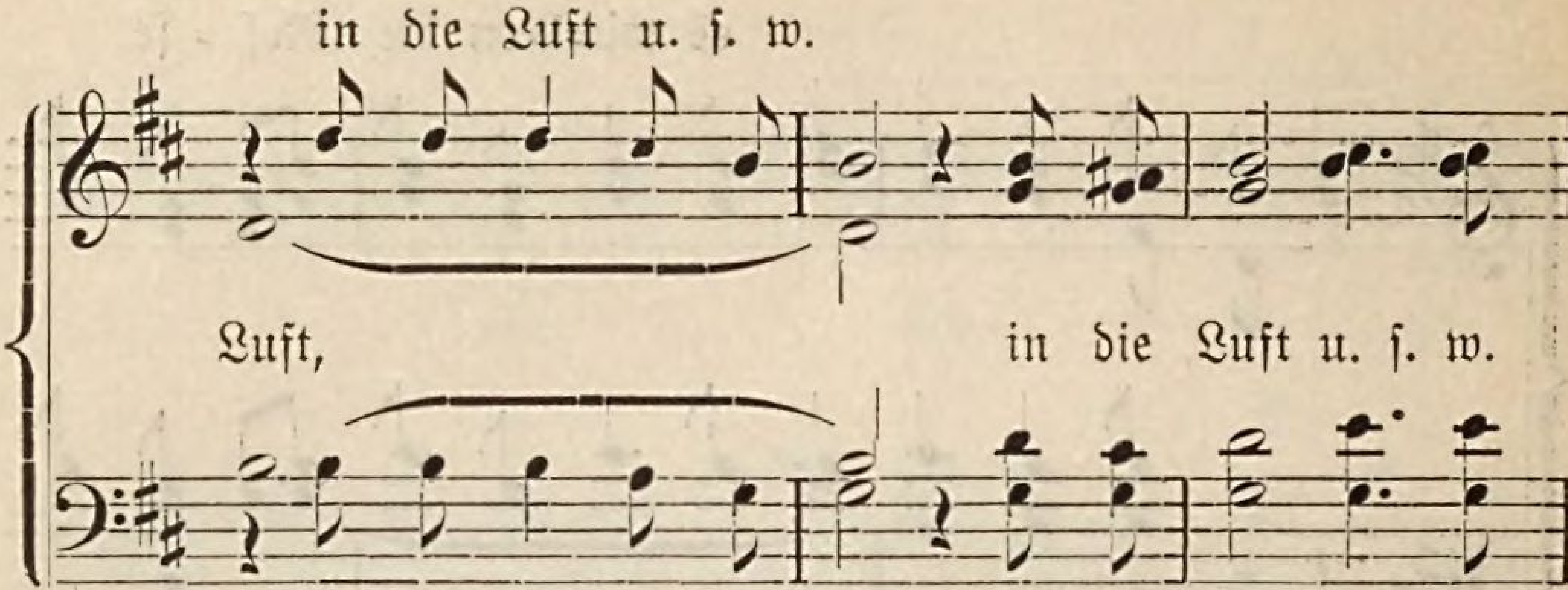
(6a)


(ebenso) in die Luft, in die

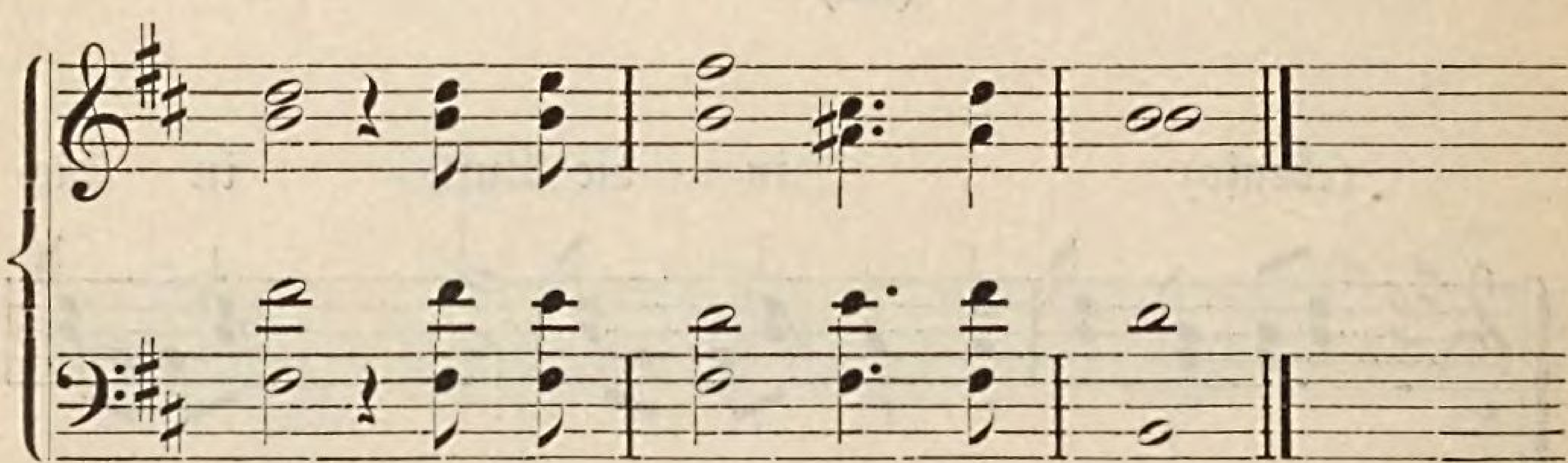
(6b) (6c) (6d)


Luft, es wiehern die Ros = se
es wiehern die Ros = se in die Luft, in die

(6e)

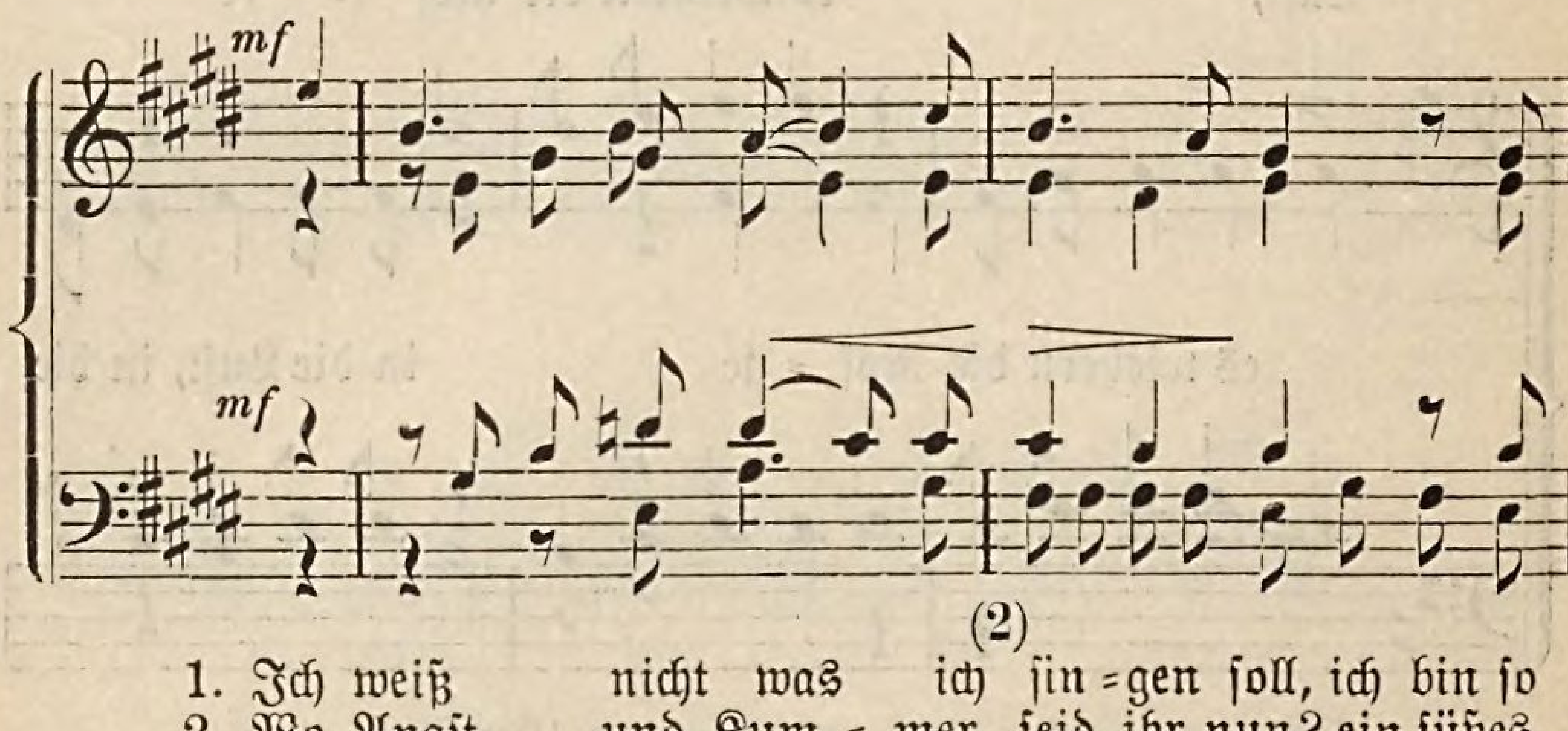


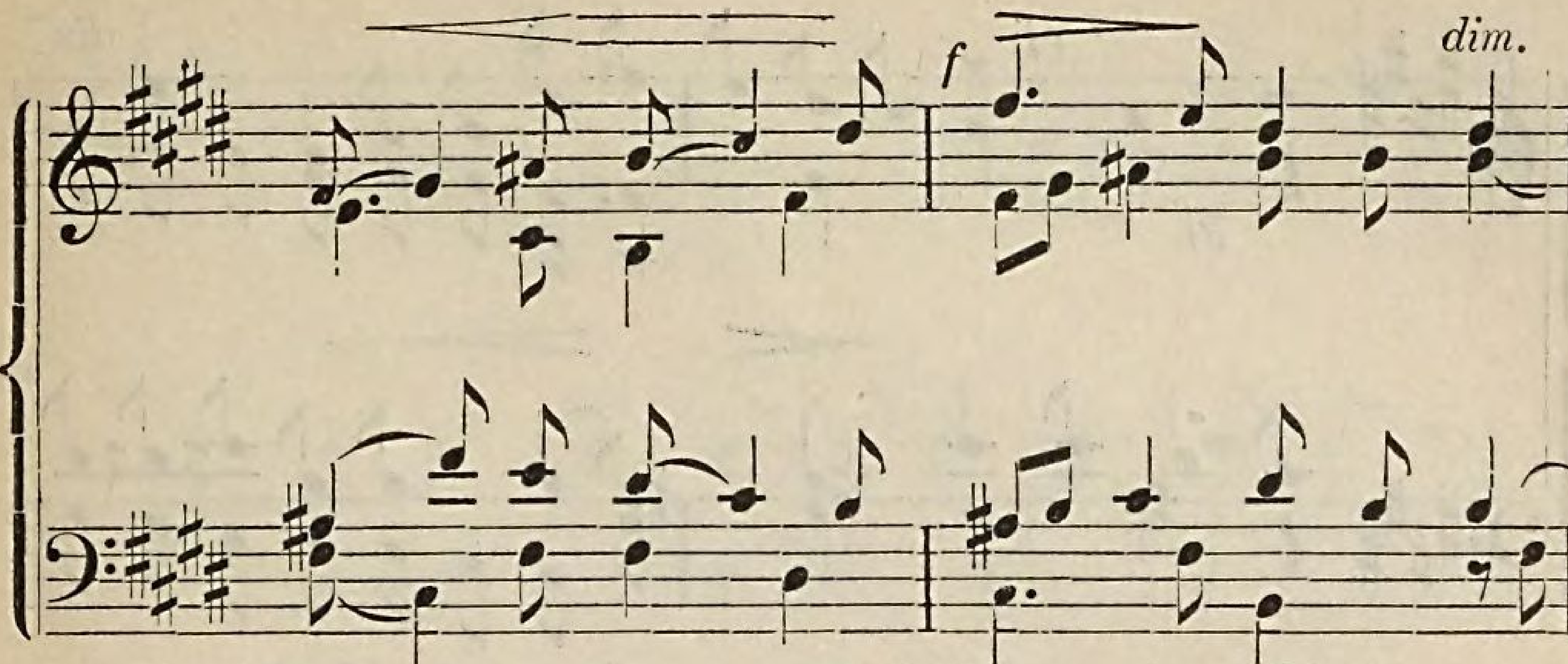

(6f) (6g)



(8)

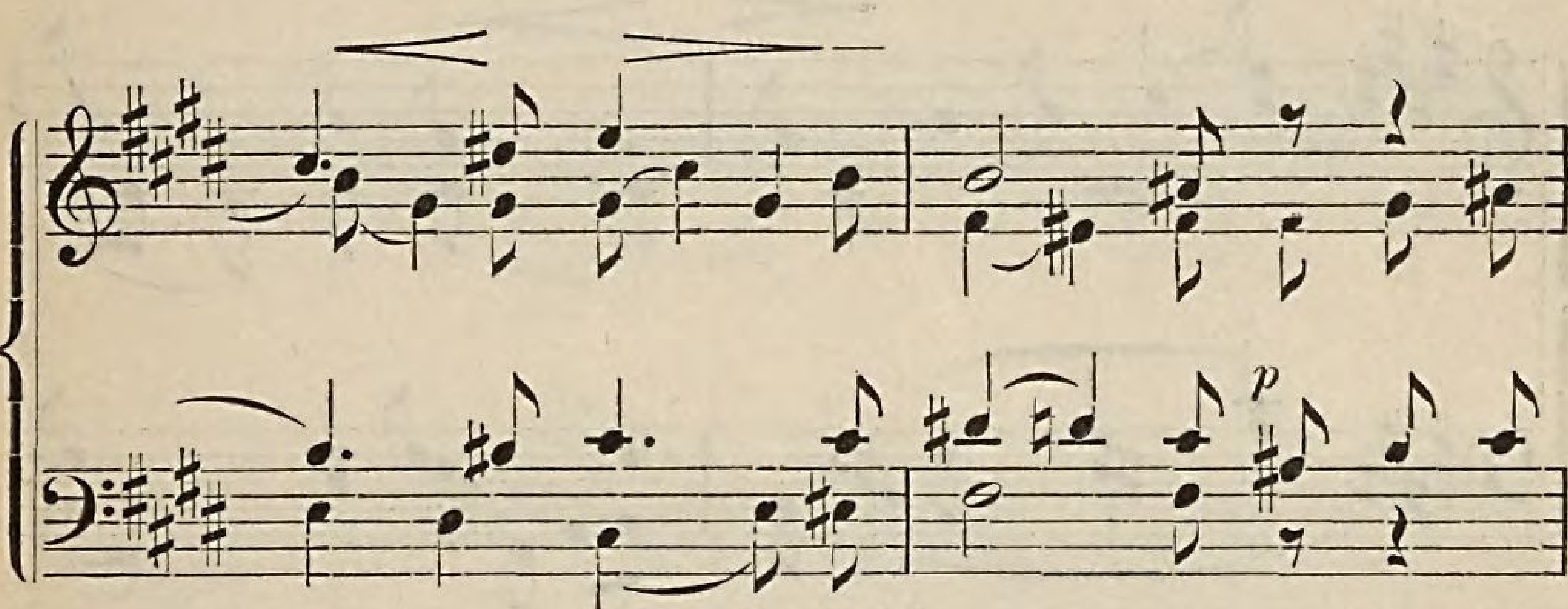
Diese Beispiele mögen genügen, vorerst uns zu weiteren freien Gestaltungen Mut zu machen; das angeregte Interesse wird aber sich mit den hier abgedruckten nicht genügen lassen, sondern weiter an der Quelle, in den Werken der Meister schöpfen. Versuchen wir nun, unser zweites Liedchen aus § 4 in ein (durchkomponiertes) Chorlied umzuwandeln:






(2a)

1. ho = her, ho = her Won = ne voll, kann kei=
2. sü = ßes, won = ne = vol = les Ruhn um=fän=



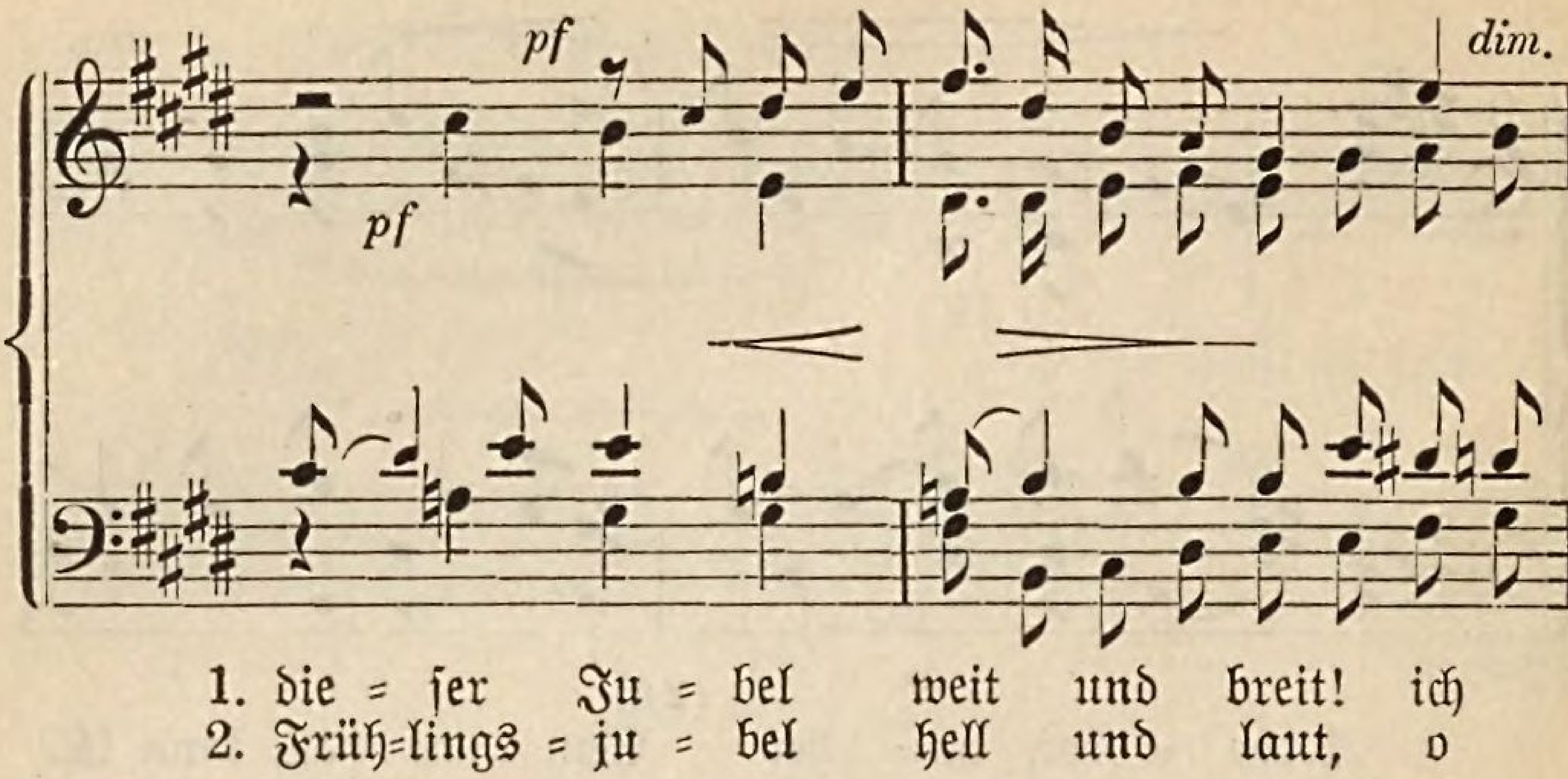
(4)

1. ne Wor = te fin = den, kann kei = ne
2. get Herz und Sin = nen, um=fän=get



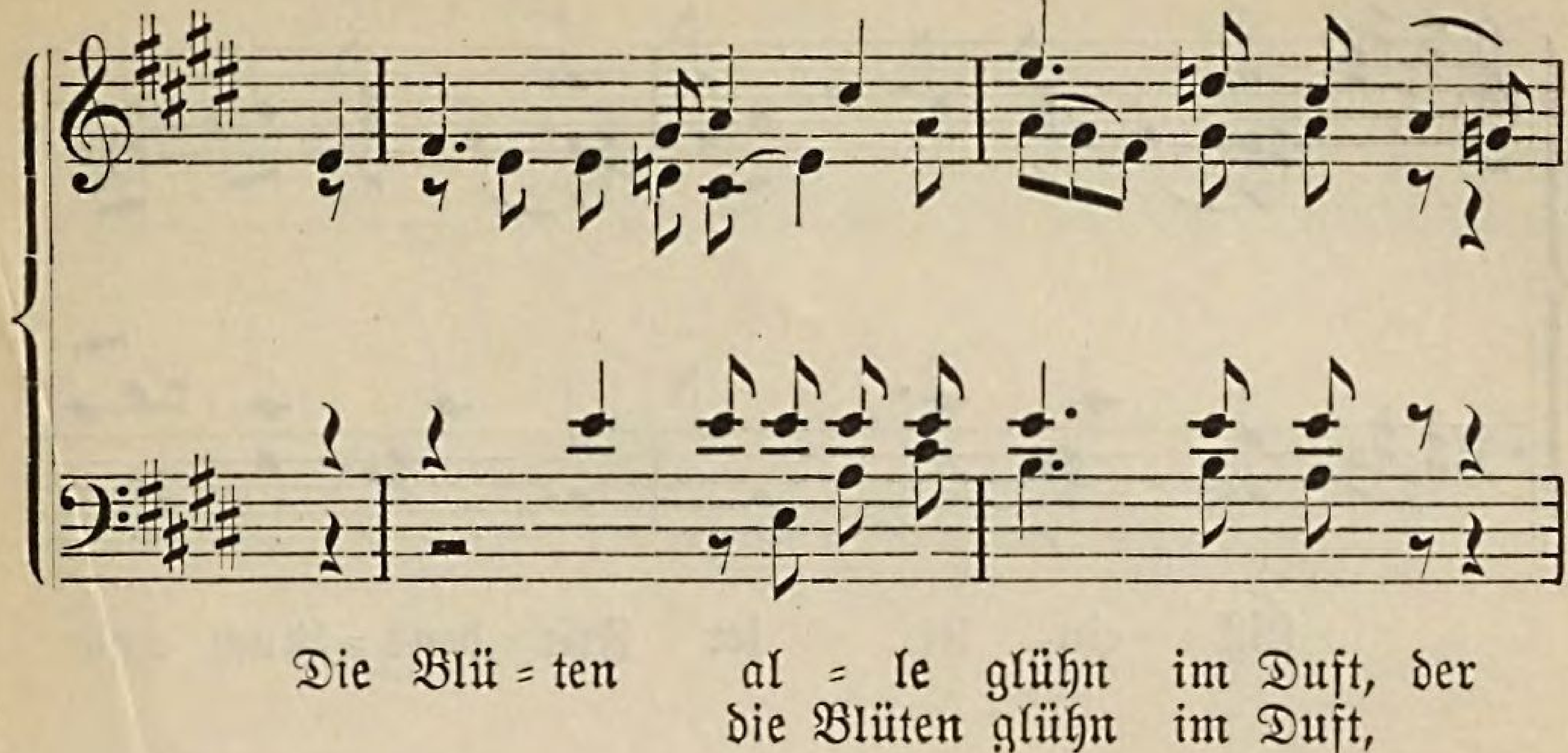
(4a)

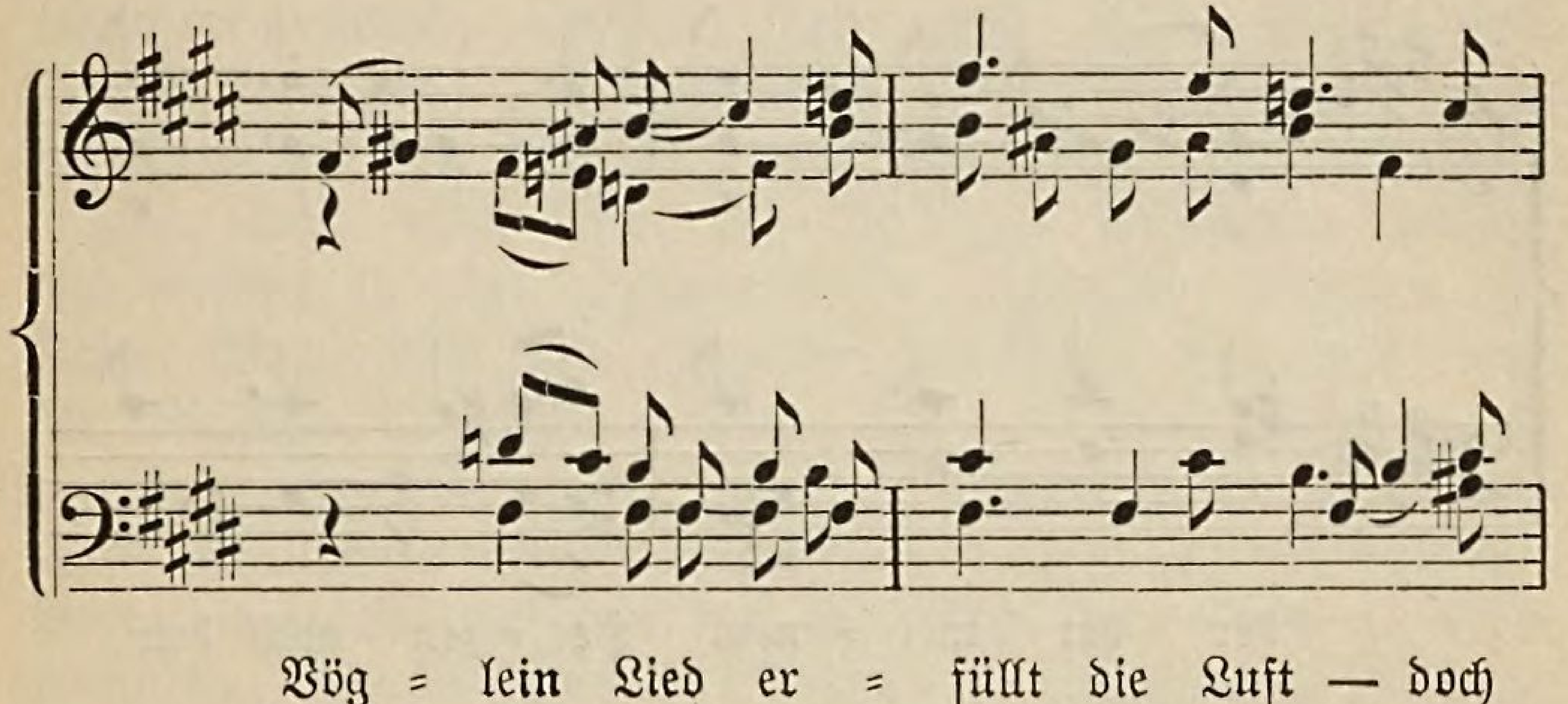
kei = ne Wor = te fin = den. O
Herz, um=fän=get Herz und Sin = nen. O

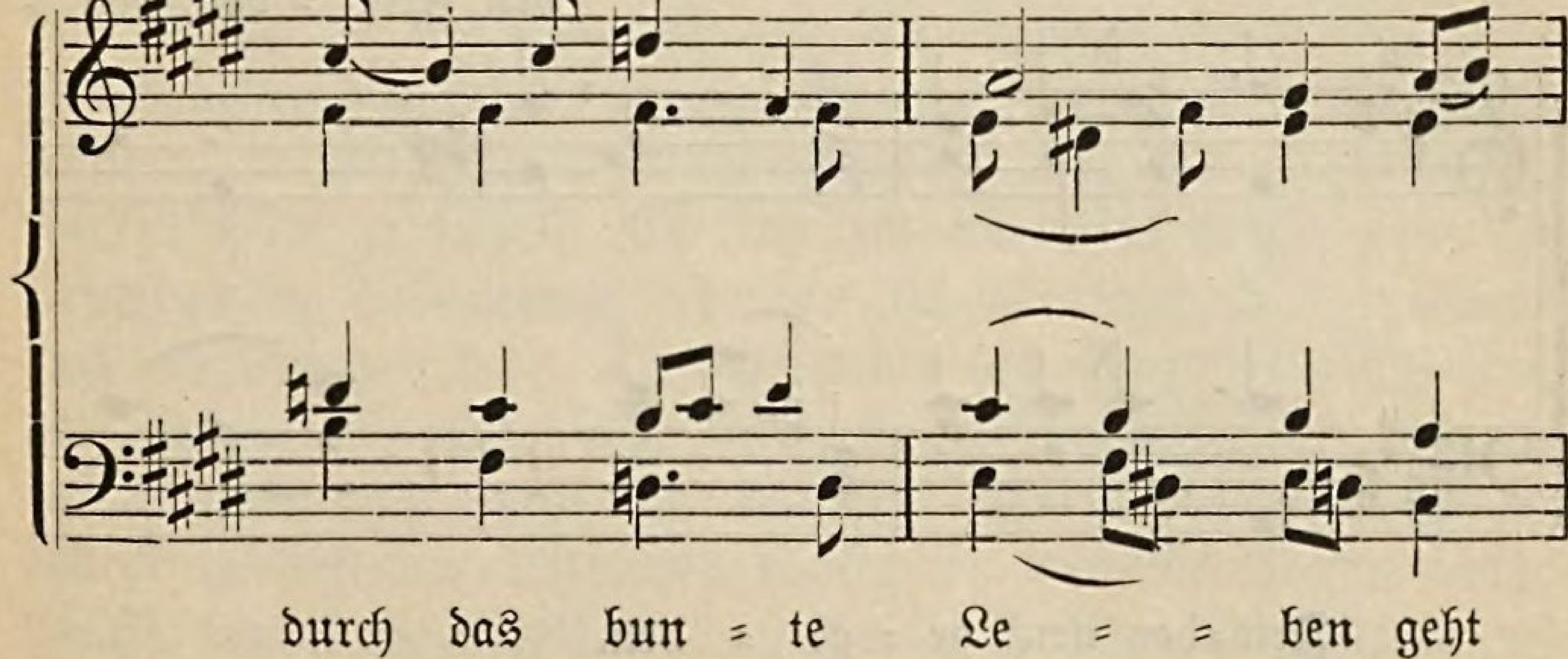

pf
dim.
pf
1. die = ser Ju = bel weit und breit! ich
2. Früh=lings = ju = bel hell und laut, o

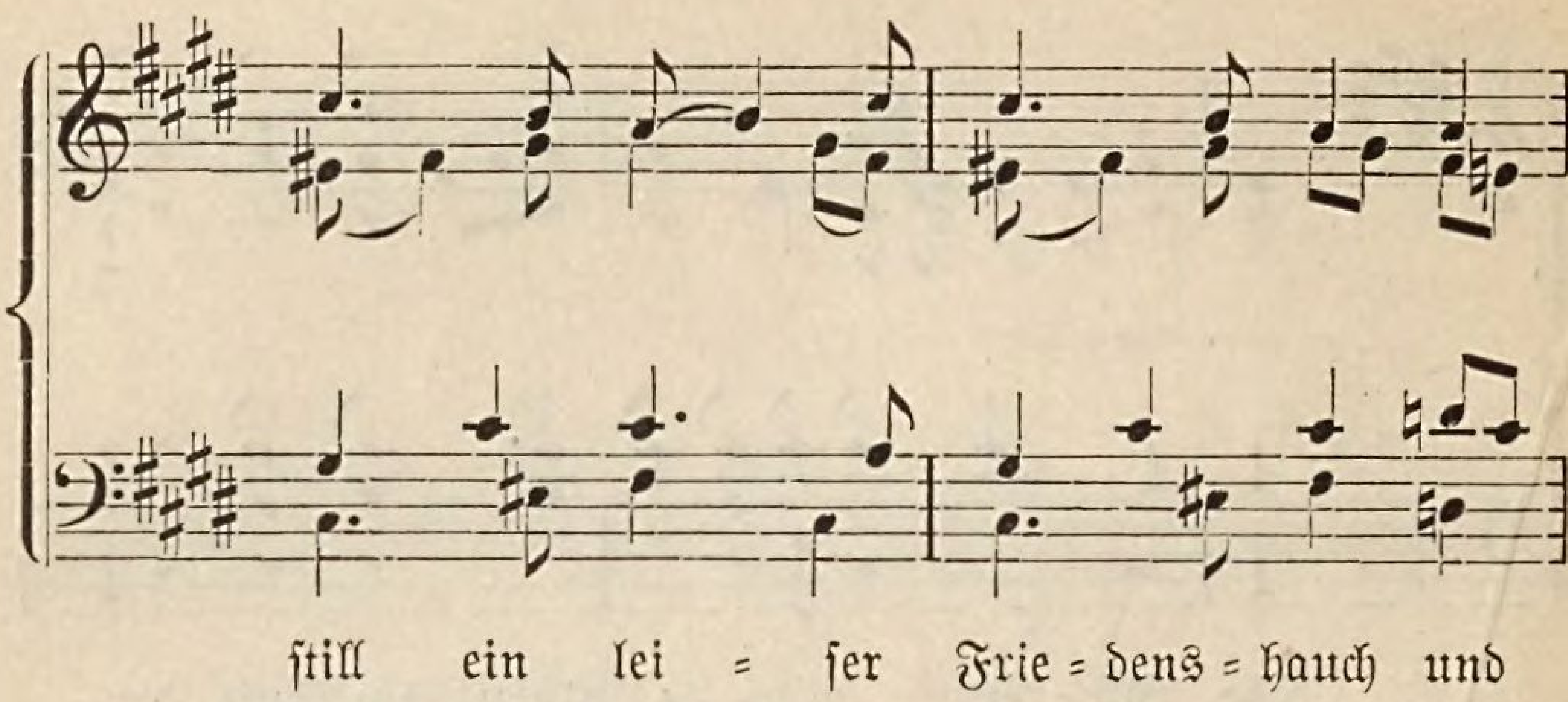

1. sin = ke vol = ler Se = lig=keit hin
2. Früh = lings=frie = de, still und traut, ver=


più dim.
p
Fine.
1. in den Blu = men = grün = den.
2. wei=let lan = ge in = nen.


Die Blü = ten al = le glühn im Duft, der
die Blüten glühn im Duft,

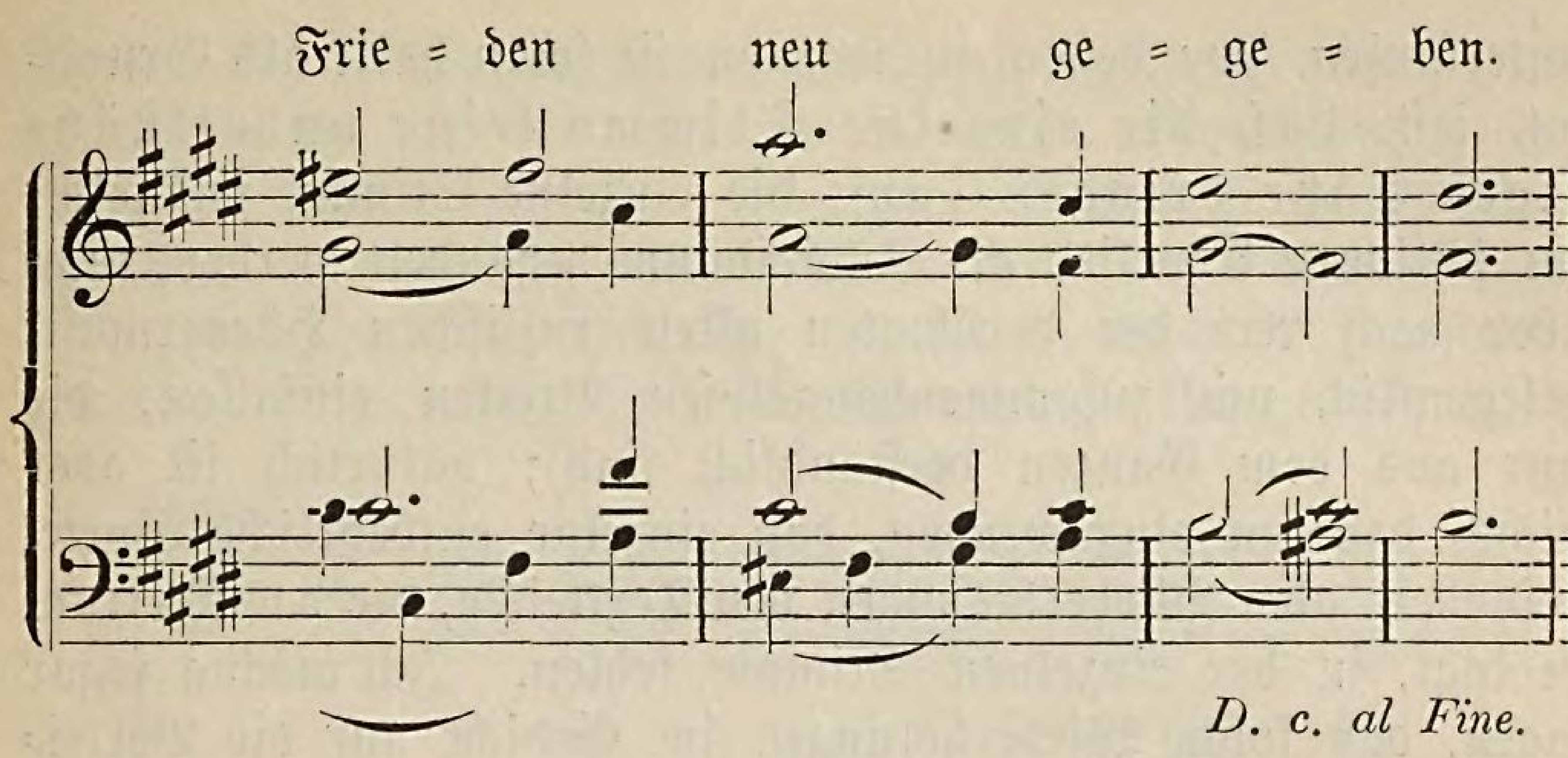

Vög = lein Lied er = füllt die Luft — doch


durch das bun = te Le = = ben geht


still ein lei = ser Frie = dens = hauch und


der hat mei = nem Her = zen auch den


den Frie = den, den
Frie=den neu, ge = ge = ben.



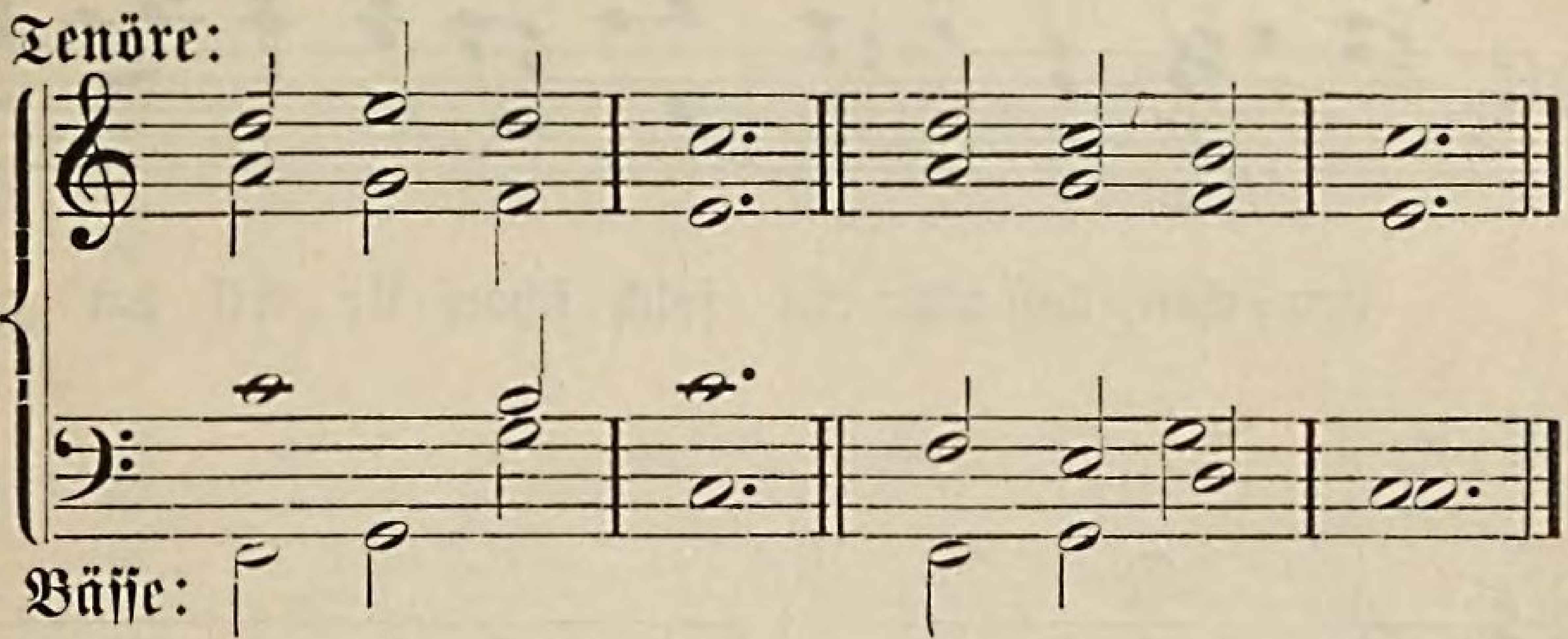

Wir müssen hierzu einige Bemerkungen über Textunterlegung machen, für Fälle, wo die Stimmen nicht streng zusammen gehen, sondern bald mehr bald minder auseinanderkommen. Im allgemeinen ist es selbstverständlich vorzuziehen, daß die Stimmen dieselben Worte gleichzeitig vortragen, weil diese dann am sichersten verstanden werden; andererseits ist aber gelegentlich ein successives Bringen derselben Worte von stark steigender Wirkung, besonders wenn die Einsätze so geordnet sind, daß jede neue Stimme bemerkbar hervortritt (vgl. oben „O dieser Jubel") — man wird dann meist von der einzelnen Stimme nur die Anfangsworte auffassen und nur bei der letzten den Sinn zu Ende verfolgen. Am heikelsten ist es, fortgesetzt in mehreren Stimmen die Textworte um ein geringes (wenige Silben) gegen einander zu verschieben; vielmehr läßt man lieber die Stimmen, die vorausgegangen sind, nachher verlangsamen, so daß sie sich mit den übrigen zu den letzten Worten der einzelnen Abschnitte wieder zusammenfinden, oder man giebt ihnen einzelne lange Noten, anstatt sie mit dem Texte weitergehen oder den vorgetragenen wiederholen zu lassen. Es sind das wieder Gesichtspunkte von prinzipieller Bedeutung, die man sich jedenfalls klar zu machen und einzuprägen hat. Das Studium der Chorlieder-Litteratur ergiebt eine Menge interessanter Einzelbeobachtungen, die wir nur summarisch andeuten können. So wird z. B. in den später einsetzenden Stimmen häufig ein Teil des Textes unterdrückt, wobei gelegentlich auch kleine Geschmacklosigkeiten mit

unterlaufen, vor denen zu warnen ist (man halte als Grundsatz fest, daß die einzelne Stimme keine unvollständigen Sätze bringen darf; die einzelne Stimme soll selbst im schlichten Chorlied als Individuum behandelt werden, nicht aber nach Art der berühmten alten russischen Hörnermusik gelegentlich mit zusammenhangslosen Brocken einfallen, die nur aus dem Ganzen verständlich sind); natürlich ist aber nichts dagegen einzuwenden, daß einzelne entbehrliche Worte, besonders aber Wiederholungen von Textteilen, die das Metrum bedingt, in der einzelnen Stimme fehlen. Ich möchte sogar sagen, daß solche Wiederholungen im Gedicht auf die Verteilung an mehrere Stimmen hindrängen. Dennoch wird man bei successiven Stimmeinsätzen oft finden, daß die beginnende Stimme Wiederholungen macht, die der Dichter nicht gemacht hat: findet sie sich dadurch mit den anderen Stimmen zusammen, so ist das gewiß gut zu heißen, doch ist jedenfalls acht zu geben, daß die Wiederholung nicht in der einzelnen Stimme komisch wirkt.

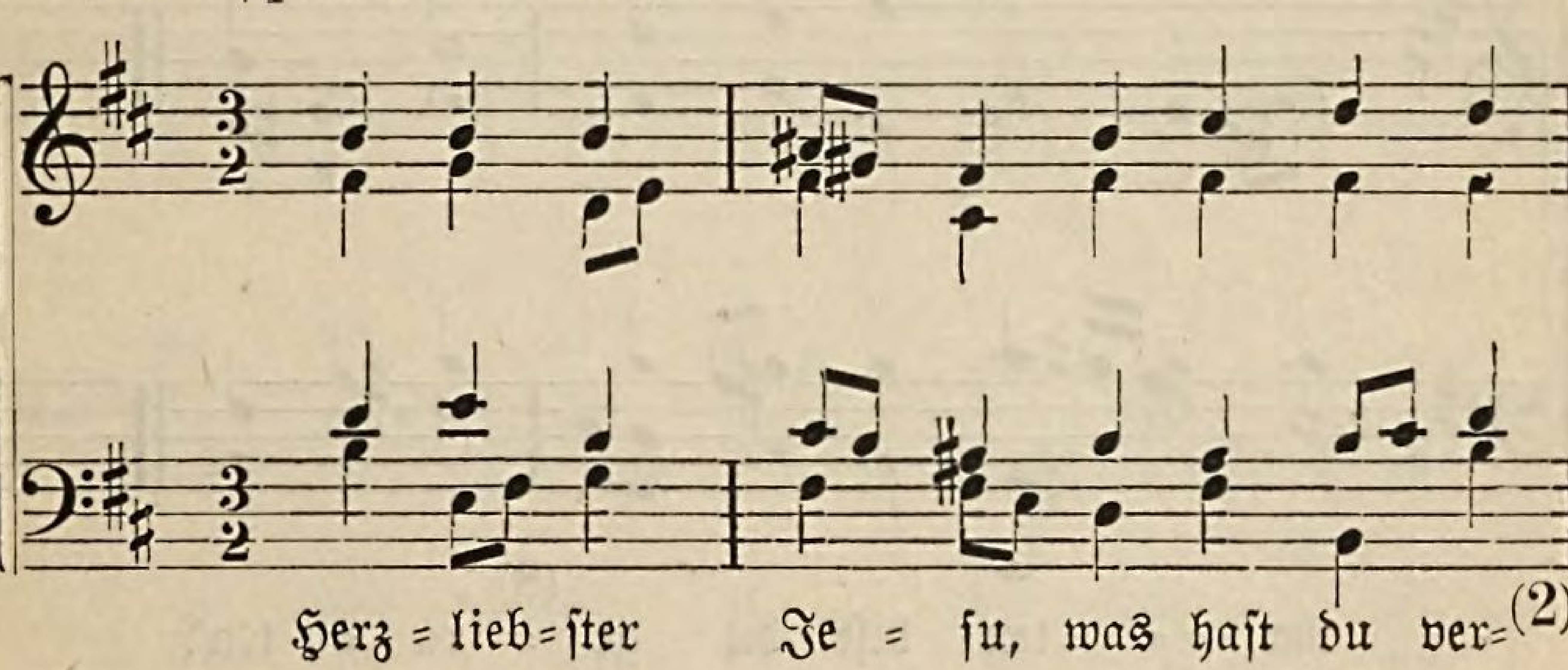
3. **Aufgabe.** Ausarbeitung der in Aufgabe 1 und 2 entwickelten Melodien zu schlichten oder doch nur einfachere Komplikationen enthaltenden Chorliedern zunächst für gemischten Chor, dann auch für Männerchor (es sei dazu nochmals gewarnt vor dem Streben nach Besonderheiten; das Chorlied will eben schlicht sein und Abweichungen von der schlichten Faktur müssen sich in jedem Falle besonders motivieren).

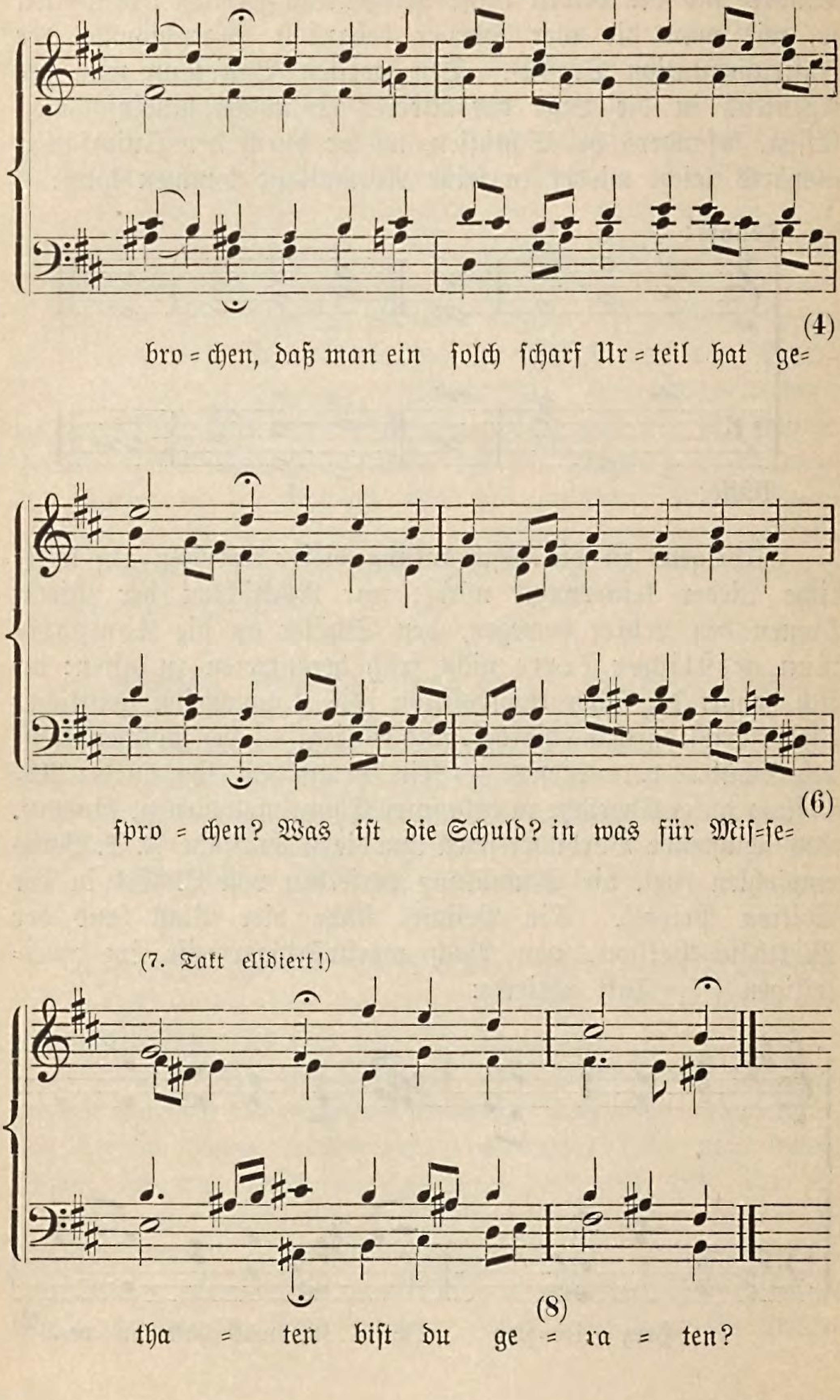
Bezüglich des Satzes für vier Männerstimmen ist nur einiges wenige Ergänzende zu bemerken. Der Umfang der Männerstimmen ist aus dem S. 36 gesagten bekannt. Man vergesse aber nicht, daß man den ersten Tenor nicht fortgesetzt in den höchsten Lagen und den zweiten Baß nicht fortgesetzt in den tiefsten Lagen beschäftigen kann; lieber nutze man daher fleißig die enge Lage der Harmonie aus und lasse nur gelegentlich und zu besonderer Wirkung die Stimmen weit auseinander treten. Der erste Baß wird, da er mehr Mark und Glanz hat als der zweite Tenor, gelegentlich mit Glück über den zweiten Tenor treten, d. h. man kann die beiden

Tenöre und die beiden Bässe gelegentlich gekreuzt setzen, etwa so, wie man die vier Hörner behandelt (Katechismus der Instrumentation S. 62). Den zweiten Baß kann man gelegentlich in die Lage der anderen Stimmen hineinschlagen lassen, besonders bei Schlüssen, wo er durch den Quintschritt abwärts leicht wieder in seine Normallage kommen kann:

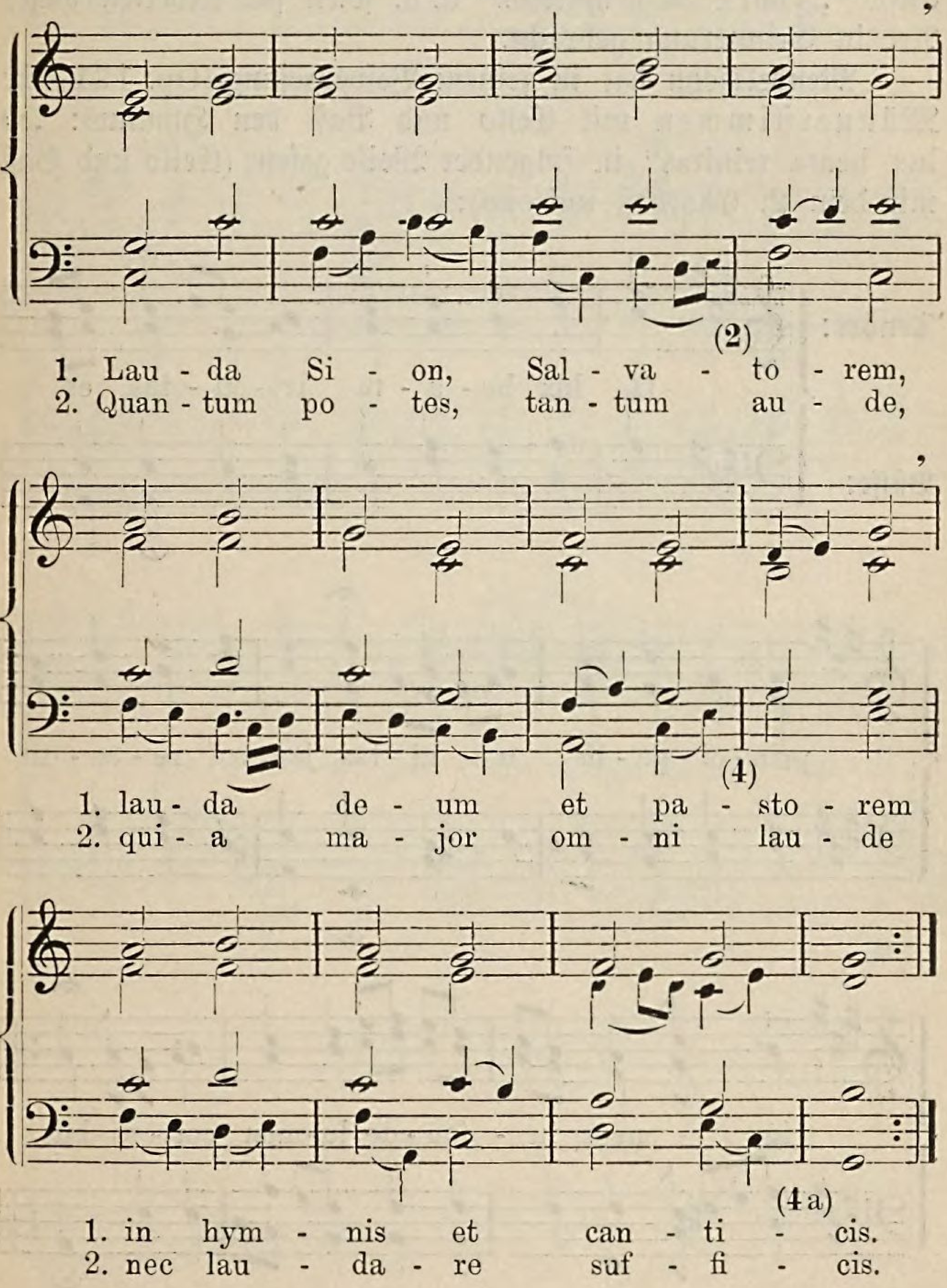



Übrigens ist die Beschränkung dieser Arbeiten auf weltliche Lieder keineswegs nötig; nur Rücksichten der Pietät können den Lehrer bewegen, den Schüler an die Komposition geistlicher Texte nicht früh herantreten zu lassen; an sich gehört die Choralkomposition (die Komposition geistlicher Liedertexte) durchaus hierher, und es liegt — den nötigen Ernst des Schülers vorausgesetzt — kein Grund vor, ihn an der Abfassung guter Chorsätze zu bekannten Choralmelodien zu hindern. Als leuchtende Vorbilder seien ihm die Choralsätze J. S. Bachs empfohlen (vgl. die Sammlung derselben von L. Erk in der Edition Peters). Ein Beispiel finde hier Platz (aus der Matthäus-Passion, von Bach merkwürdigerweise im zweiteiligen ($^4/_4$-)Takt notiert):



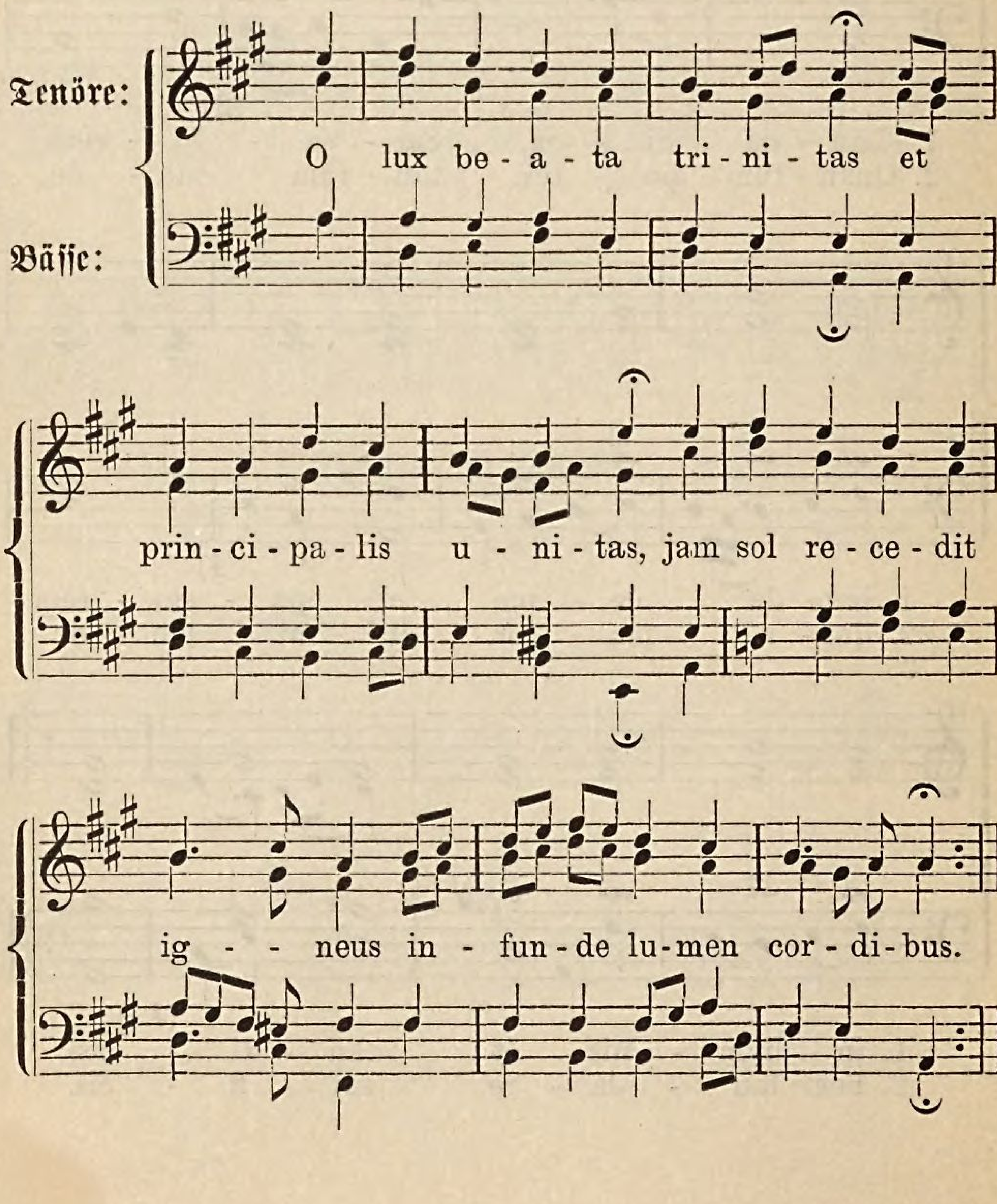

(4)
bro = chen, daß man ein solch scharf Ur = teil hat ge=
(6)
spro = chen? Was ist die Schuld? in was für Miß=se=
(7. Takt elidiert!)
(8)
tha = ten bist du ge = ra = ten?

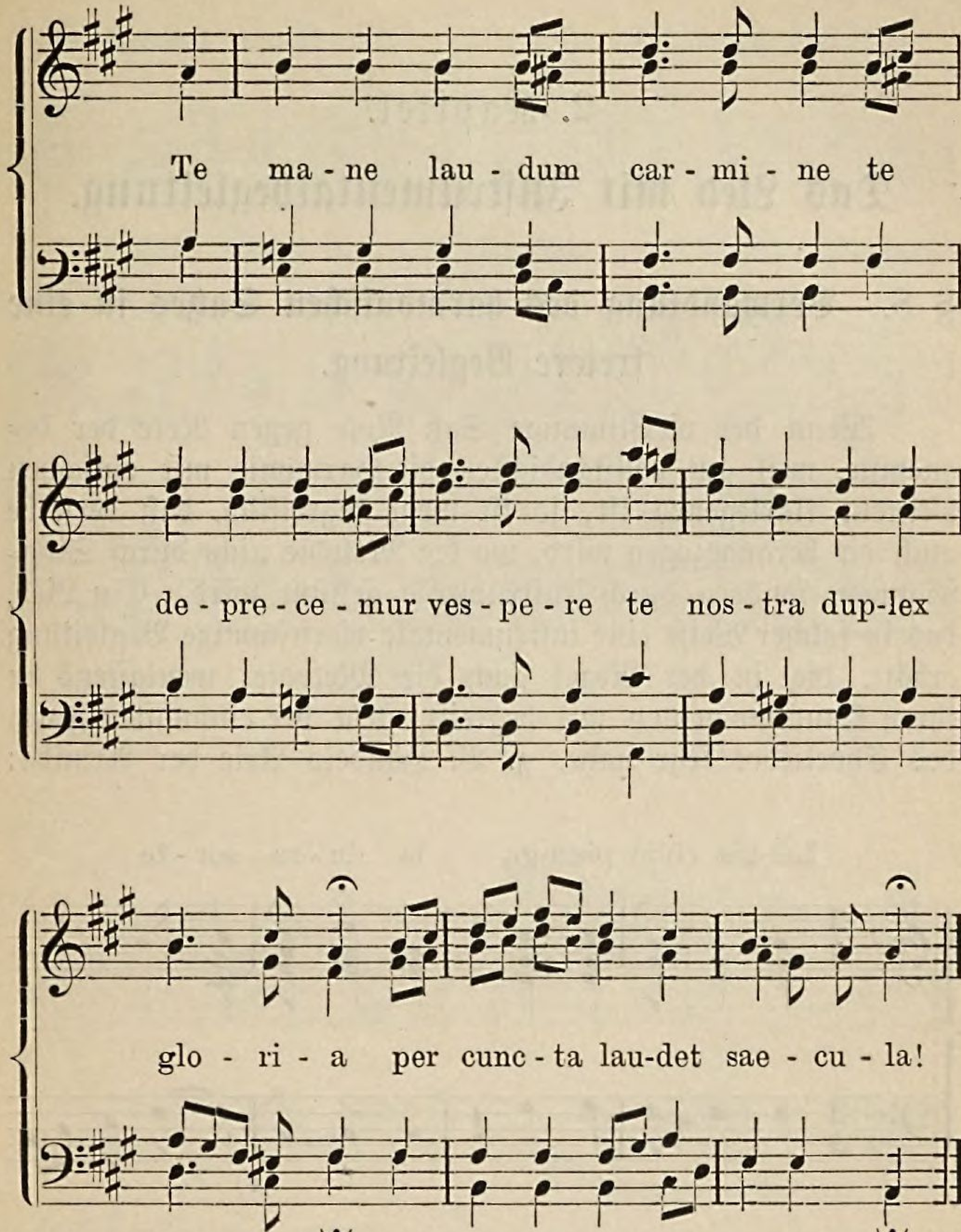
Wie der Choral gehört aber auch der gereimte oder auch nur gemessene Hymnus hierher, sowie die denselben nahestehenden Sequenzen; so ist z. B. die kirchliche Melodie der Frohnleichnamssequenz (Lauda Sion) durchaus den entwickelten Grundsätzen entsprechend angelegt und für schlichte mehrstimmige Bearbeitung geeignet:



Auch die Texte Dies irae und Stabat mater können in solch einfacher Weise bearbeitet werden, sei es, daß man die kirchliche Melodie harmonisiert, oder aber selbst die ganze musikalische Ausgestaltung neu erfindet. Auch die Hymnen: „O lux beata trinitas“ „Lucis creator optime“, „Te lucis ante terminum“, „Salve regina coelorum“ „Audi benigne conditor“ „Veni creator spiritus“ u. a. seien für Arbeiten dieser Art in Erinnerung gebracht.

Mendelssohn hat in seinem Vespergesang (Op. 121) für Männerstimmen mit Cello und Baß den Hymnus: „O lux beata trinitas“ in folgender Weise gesetzt (Cello und Baß mit dem 2. Chorbaß unisono):




Te ma - ne lau - dum car - mi - ne te
de - pre - ce - mur ves - pe - re te nos - tra dup - lex
glo - ri - a per cunc - ta lau-det sae - cu - la!

---

# 2. Kapitel.

# Das Lied mit Instrumentalbegleitung.

## § 8. Verwandlung des harmonischen Satzes in eine freiere Begleitung.

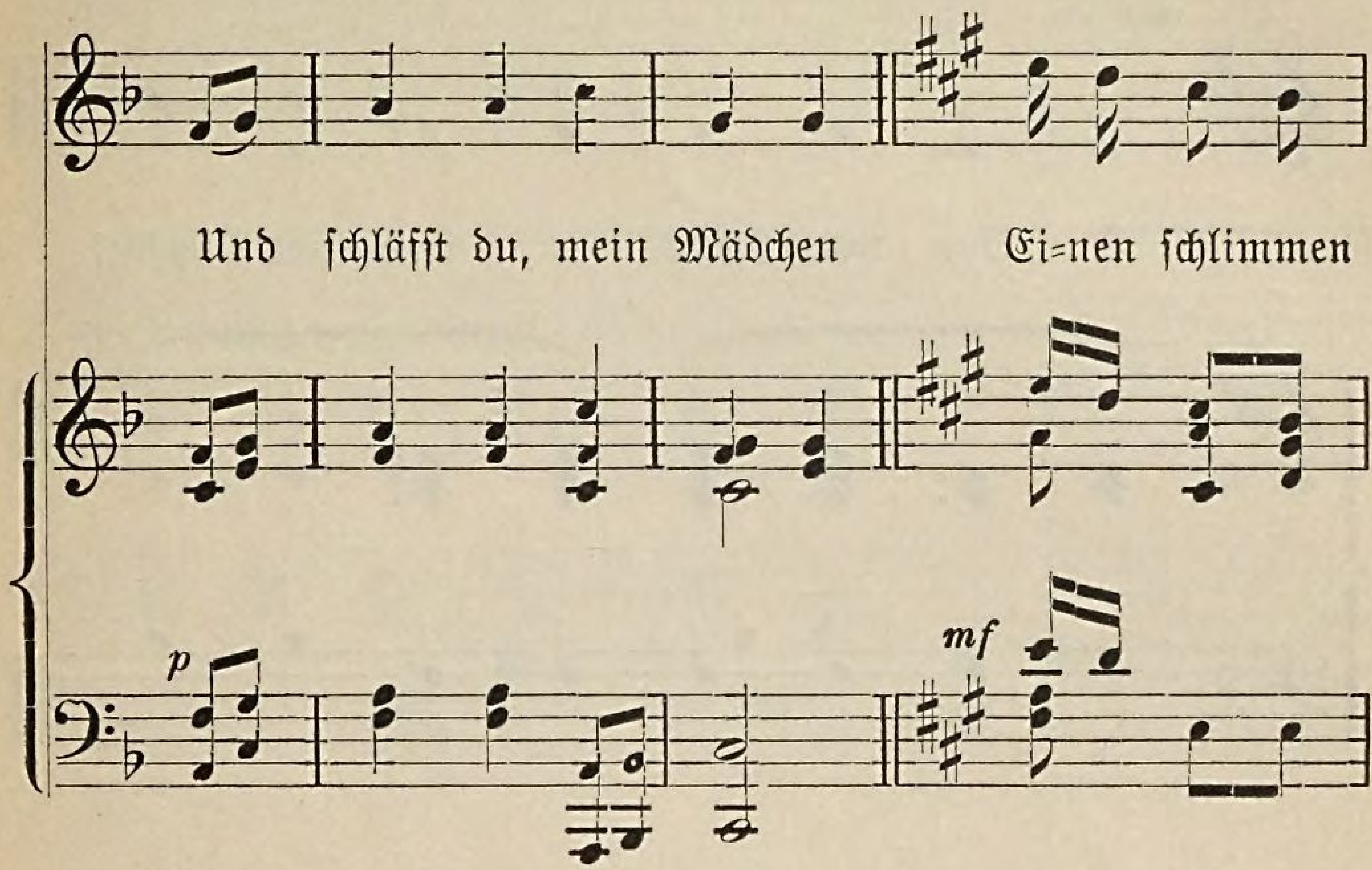
Wenn der vierstimmige Satz Note gegen Note der bequemste, weil am vollständigsten die Harmonie mit einfachen Mitteln klarlegende ist, so ist wohl begreiflich, daß derselbe auch da herangezogen wird, wo die Melodie nicht durch Singstimmen, sondern durch Instrumente gestützt wird. Ein Lied, das in solcher Weise eine instrumentale vierstimmige Begleitung erhält, die in der Regel auch die Melodie, wenigstens in ihren Hauptmomenten mit begreift, steht der einfachsten Form des Chorliedes sehr nahe, z. B. Händels Arie der Armida:



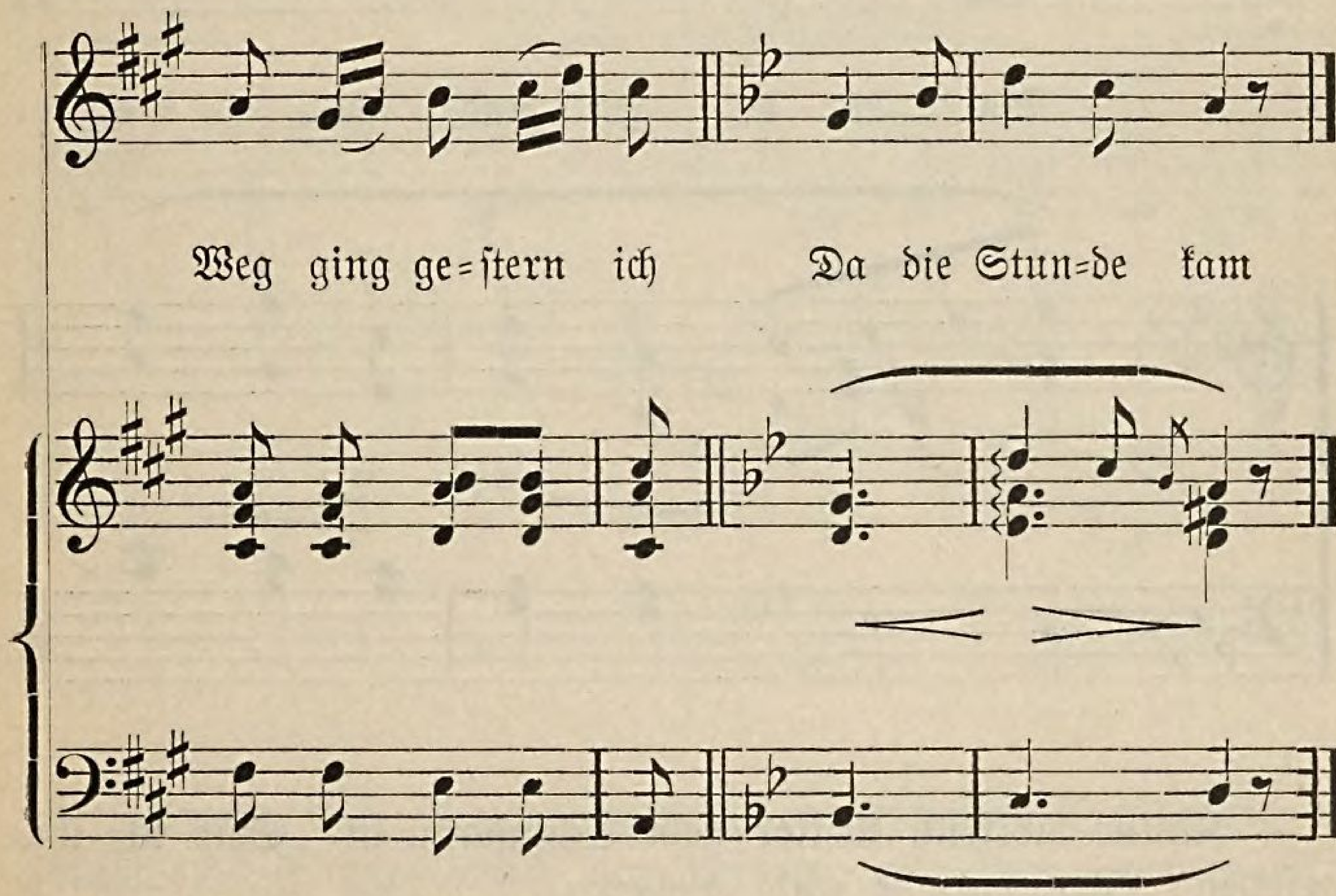

die ähnlich bis zu Ende weiter geht. Die Überbrückung der Halbsatzscheide durch den weitergehenden Baß ist uns schon vom Chorlied her geläufig, kann also kaum als spezifisch instrumental erscheinen.

Eine große Zahl von Liedern ist in solcher Weise einfach vierstimmig gesetzt, so daß es nur ganz geringfügiger Veränderungen bedürfte, dieselben in Chorlieder schlichtester Faktur umzuwandeln. Ich gebe nur noch ein paar Anfänge:

**Ad. Jensen,** Op. 21. III. **R. Franz,** Op. 1. I.




Derselbe, Op. 7. III.



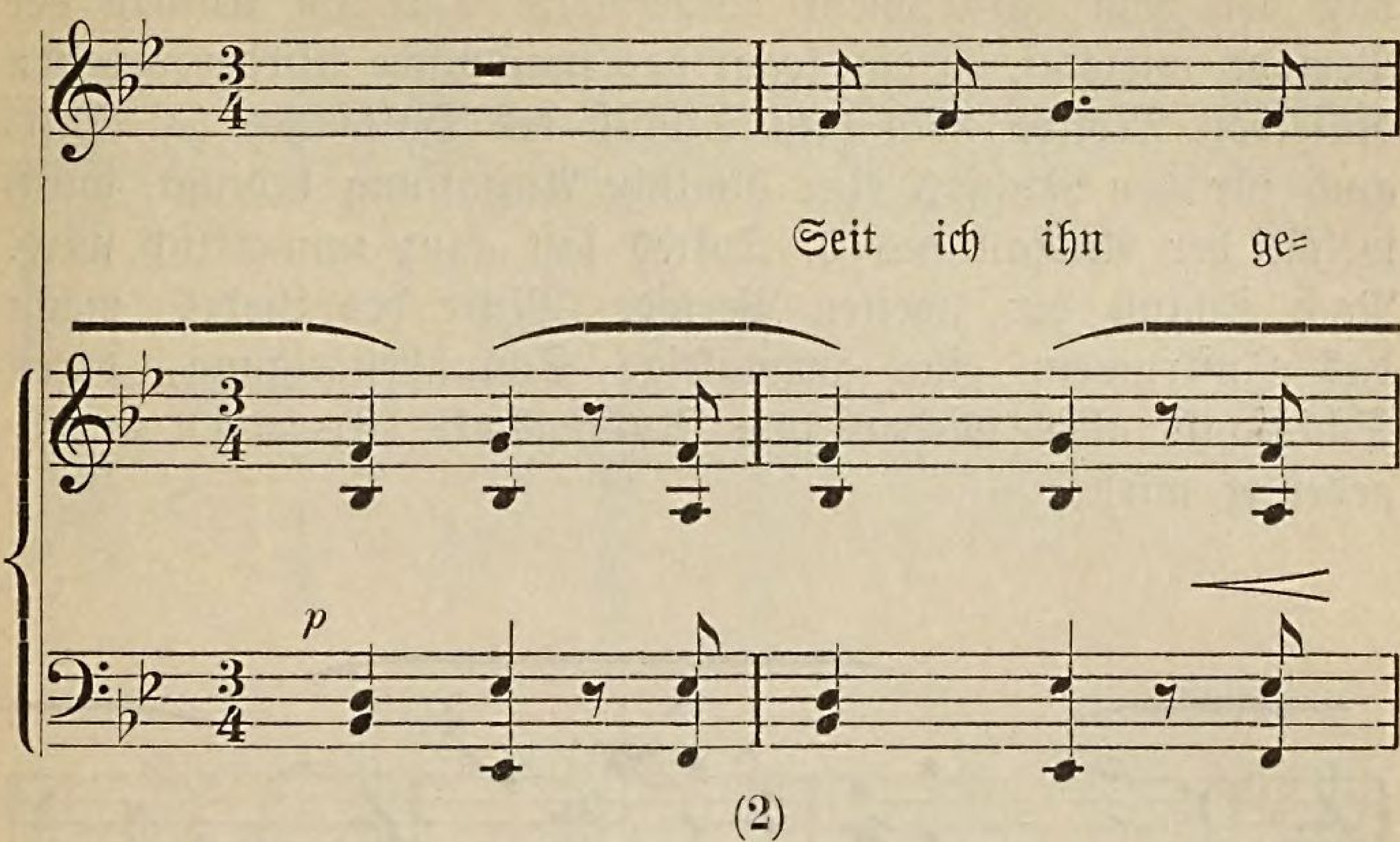
Schumann, „An den Sonnenschein“.




R. Franz, Op. 10. IV.




Kaum merklich weiter geht Schumann in „Seit ich ihn gesehen“ (Frauenliebe und =Leben):







Durch das ganze Lied schmiegt sich die Begleitung in solcher Weise harmonisch der Melodie an; man beachte aber,

daß der vom Instrument vorgespielte Takt im Aufbau der Periode mitzählt, ja daß sogar das synkopische Wiederergreifen desselben Motivs nach dem Schluß des Halbsatzes (4. Takt) auch für den Nachsatz eine ähnliche Auffassung bedingt, durch welche der Ausfall des 5. Taktes fast ganz unmerklich wird. Nach Schluß der zweiten Periode (Mitte des Liedes) macht das Instrument eine zweitaktige Schlußbestätigung, deren Schlußtakt aber wieder zum Anfangstakt (8a = 1) zurückgedeutet wird:

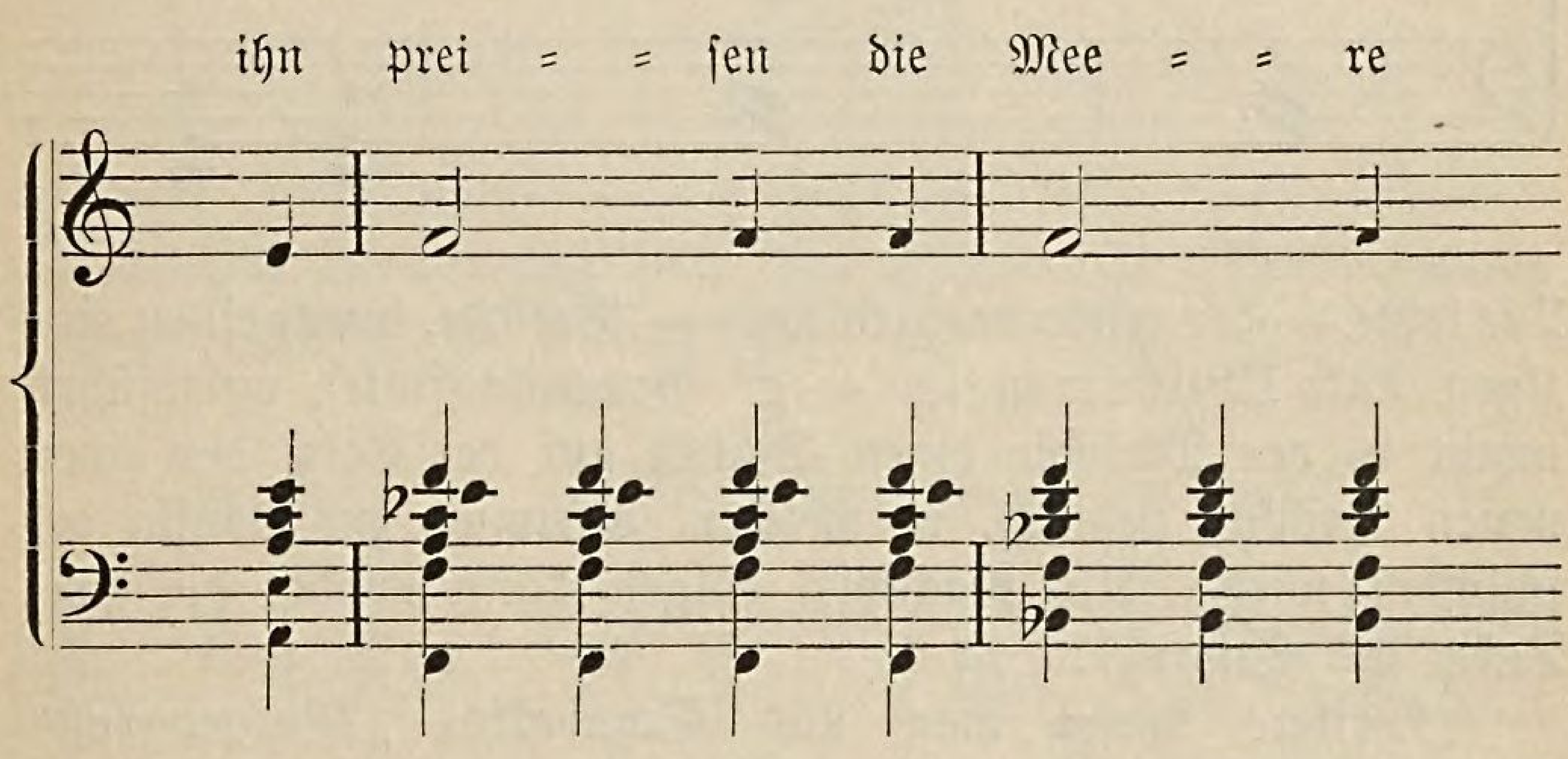



Derselbe Schlußanhang kehrt am Ende des Liedes wieder, auch mit der Umdeutung, die aber, da die Singstimme nicht nochmals beginnt, nur in einen neuen Schlußanhang mündet (8 = 5). So haben wir in diesen wenigen Takten Instrumentalspiel ohne Gesang die einfachste Form eines Vor-, Zwischen- und Nachspieles, ein **Ritornell** vor uns.

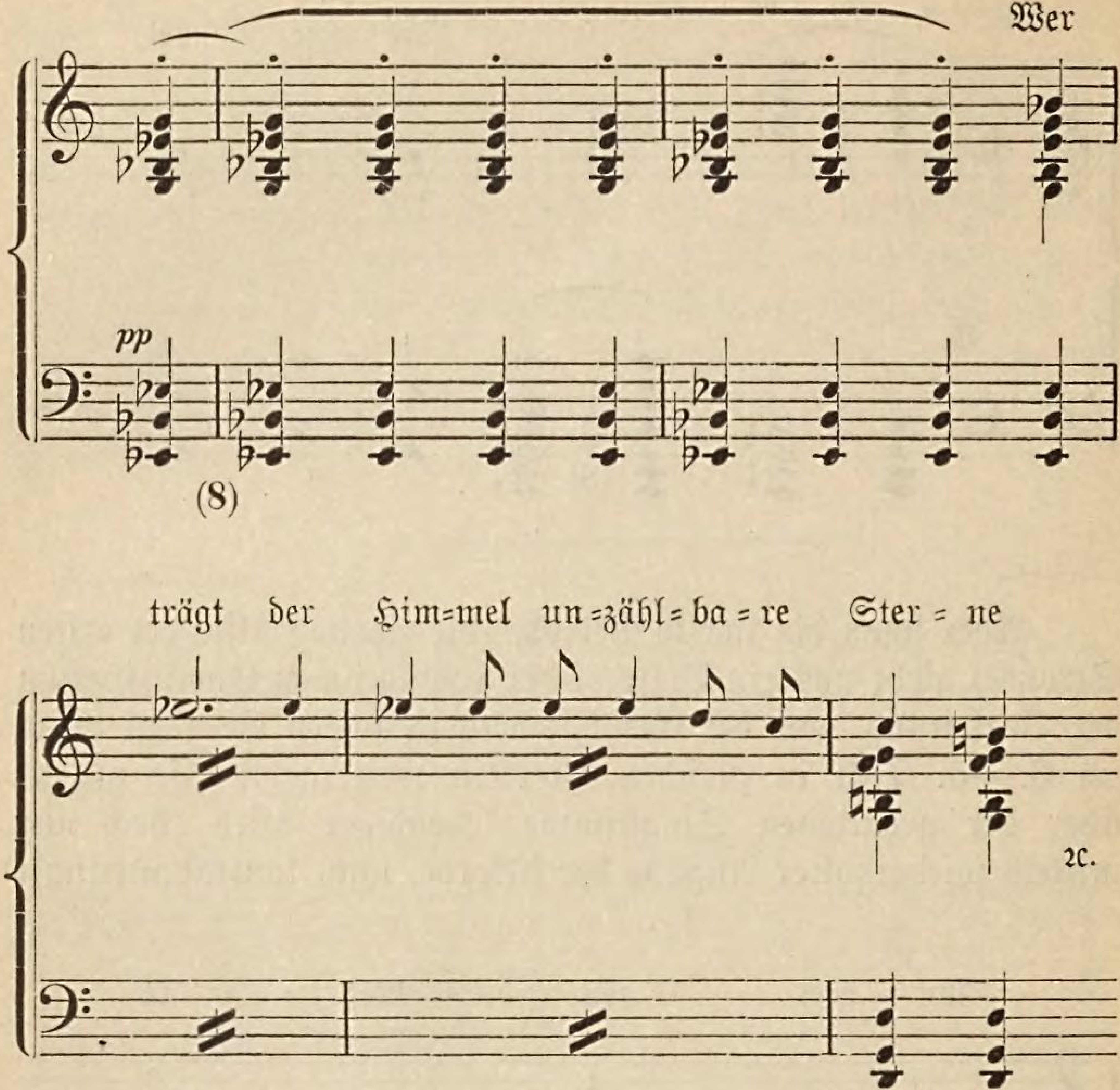
Noch weniger selbständig ist die Instrumentalbegleitung von Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", wenigstens in der ersten Strophe und in der zweiten Hälfte der zweiten, in denen sie teils unisono mit der Singstimme geht, teils sich vollständig chormäßig vierstimmig auseinandersetzt (mit Oktavverdoppelung im Baß). Als Vorspiel dienen nur ein paar kräftige tonische Akkorde:




Aber schon die zweite Periode (die zweite Hälfte der ersten Strophe) giebt uns ein Beispiel der rhythmischen Emanzipation der Begleitung von der Gesangsmelodie, sofern die Begleitung im 3.—5. Takt in gleichen Vierteln weitergeht, also gegenüber der gehaltenen Singstimme lebendiger wird (doch nur mittels wiederholter Angabe der Akkorde, nicht kontrapunktisch):

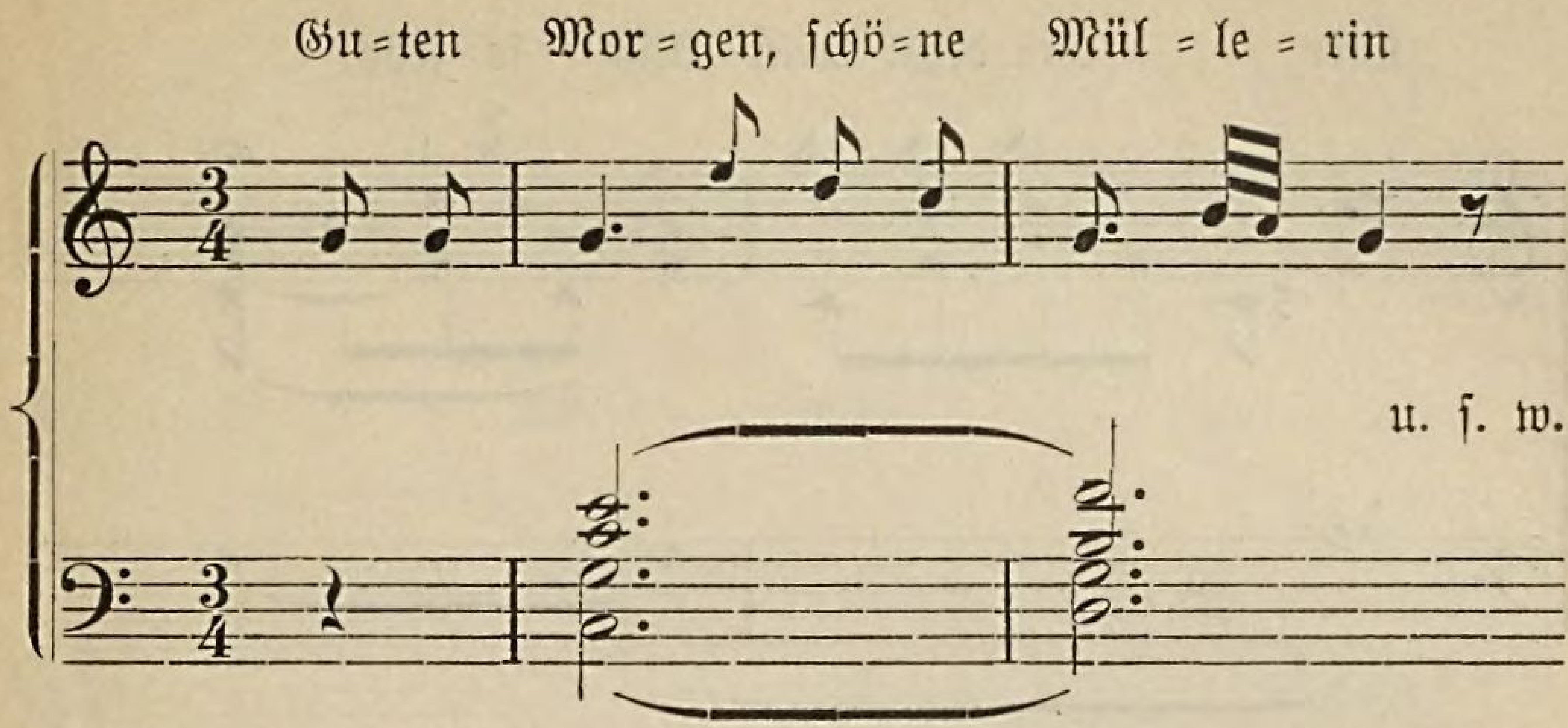



Dieses Mittel wird dann für die dritte Periode (1. Hälfte der zweiten Strophe) durchweg angewandt und zwar spielt das Klavier zwei Takte lang den frappierend nach dem Abschluß in G moll einsetzenden Es dur-Akkord vor (pp, an das „such' ihn überm Sternenzelt" der Neunten Symphonie gemahnend):




Die letzte — der ersten nachgebildete — Periode, durch einen einzigen Takt Überleitung ($g^{+}$ — $g^{7}$ Generalauftakt), eingeführt, macht in der Melodie einen Schluß auf der Terz, der einen neuen Nachsatz bedingt, in welchem bestimmt zur Tonika geschlossen wird. Als Nachspiel folgen dann wieder die zwei Takte des Anfangs.

Weitere Wege mag uns Schuberts „Morgengruß“ weisen. Das Klavier spielt vier Takte vor, von denen die beiden ersten den Anfang der Liedmelodie geben, während Takt 3—4 einen schnellen Ganzschluß machen. Die Begleitung der ersten Hälfte ist noch einfacher als in allen bisher betrachteten Fällen, sofern das Klavier nur den harmonischen Gehalt der ersten 6 Takte (1—2, 1a—2a, 3—4) in langen Noten giebt:




Der vierte Takt (in welchem die Begleitung sich schon etwas der Singstimme im Rhythmus anschmiegt) wird dann vom Klavier wiederholt:



(4a)

und nun (im Nachsatz — das ganze Lied ist nur eine Periode mit großen Weitungen) geht das Klavier in Akkordbrechung statt der gehaltenen Akkorde über:

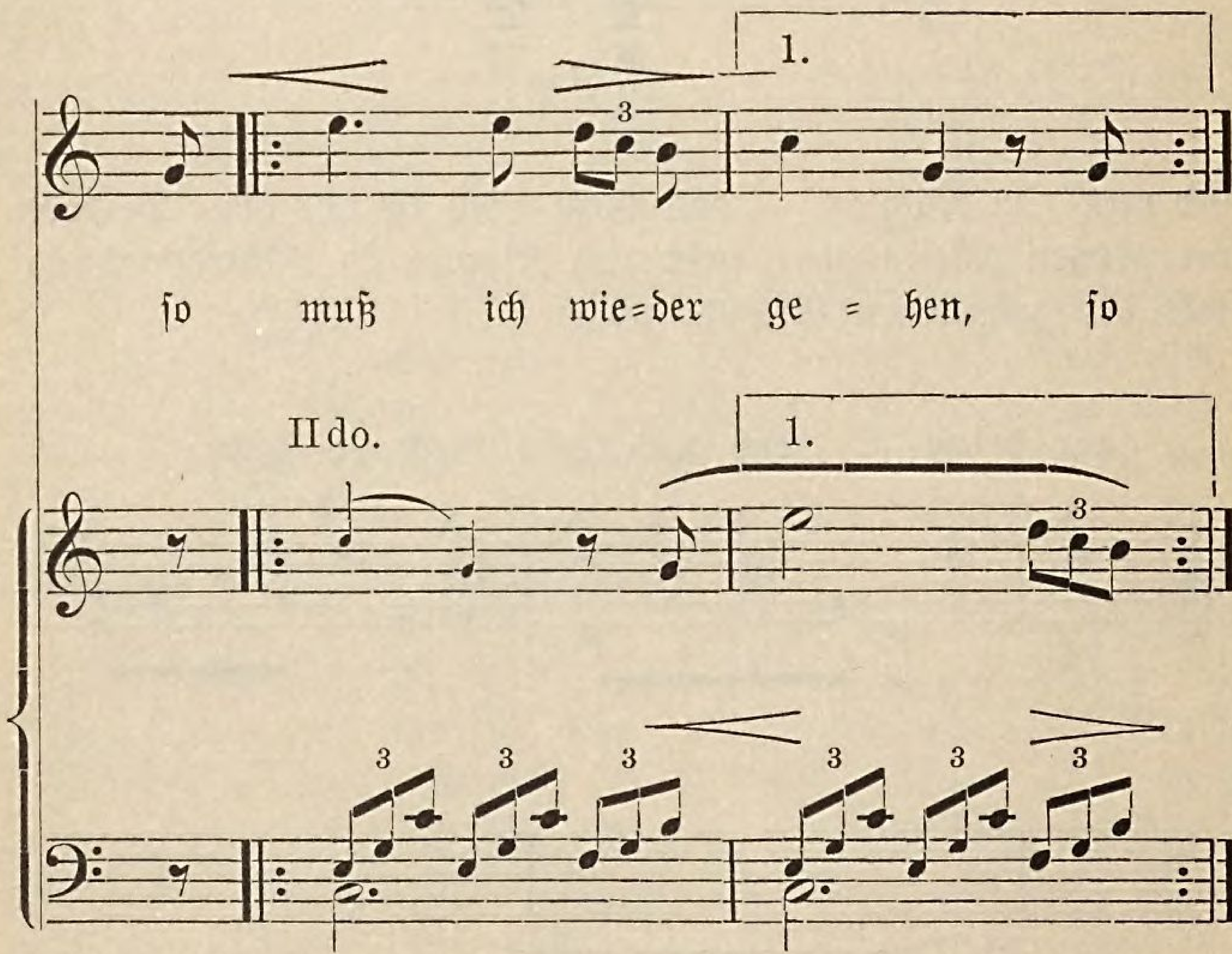



(6)

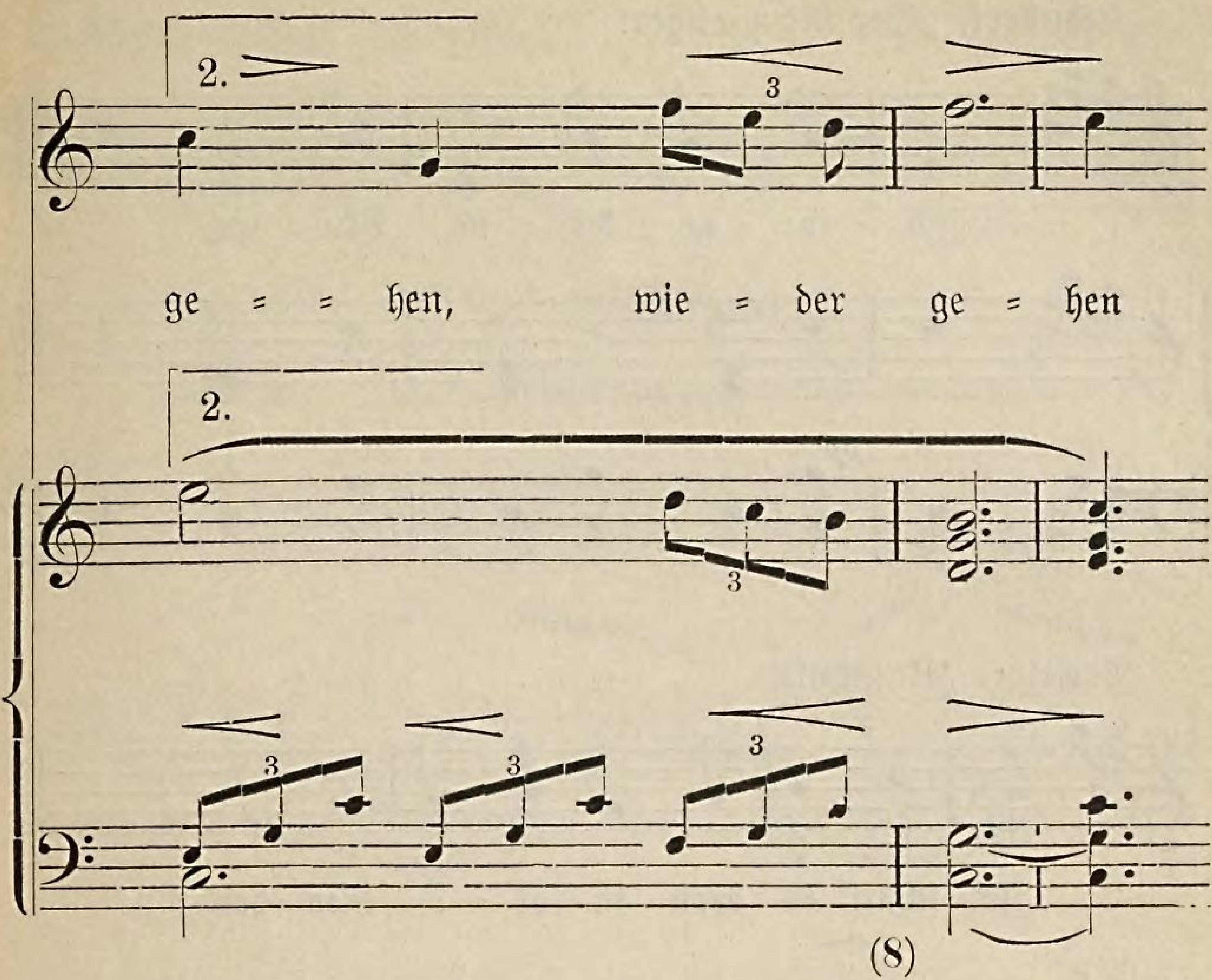



(6a)

und die letzte Gruppe legt die Akkordfiguration in die linke Hand, um für die rechte Raum für eine *Imitation der Singstimme* zu gewinnen, durch welche die beiden Schluß-bestätigungen (7a—8a, 8b) der Singstimme gefällig vermittelt werden.




(8)



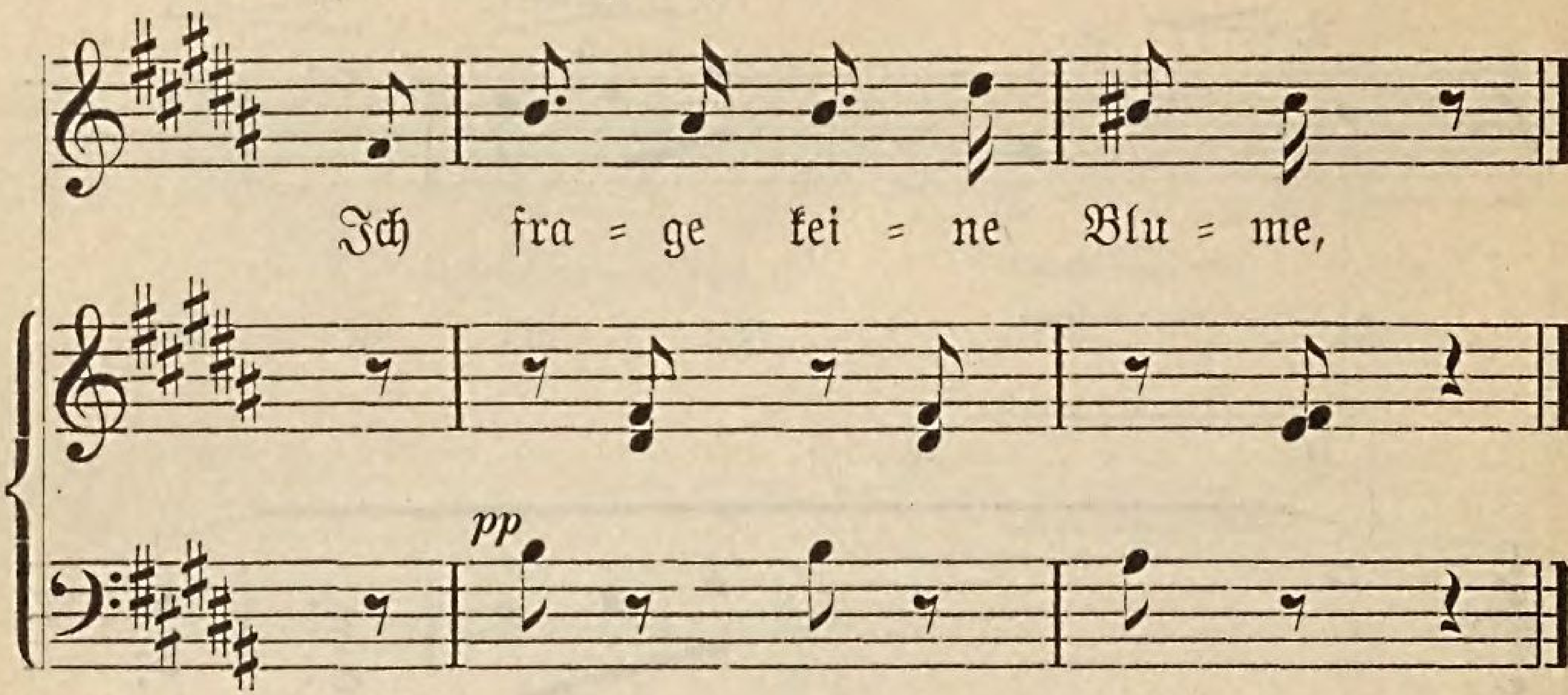

Eine Wiederholung des letzten Schlusses durchs Klavier in der tieferen Oktave schließt das Ganze ab. Die Imitation des Klaviers macht eigentlich sogar den 8. Takt wieder zum 7., ebenso die Wiederholung in der Singstimme, so daß fortgesetzt Umdeutungen stattfinden:

Gesang: 7—8; 7b—8b; ⌠8c—9.
Begleitung: 7a—8a; 7c—⌡8c—9; 8d—9.

Gerade diese Ineinanderschiebungen bewirken die natürliche Vermittelung der Wiederholungen in der Singstimme.

Die nur aus Akkordrepetition oder Akkordbrechung bestehende Begleitung kann natürlich sehr vielerlei Gestalten annehmen, jenachdem der Charakter des Liedes ruhigere Bewegung verlangt oder lebhaftere Figuration gestattet. Einige Beispiele mögen das belegen:

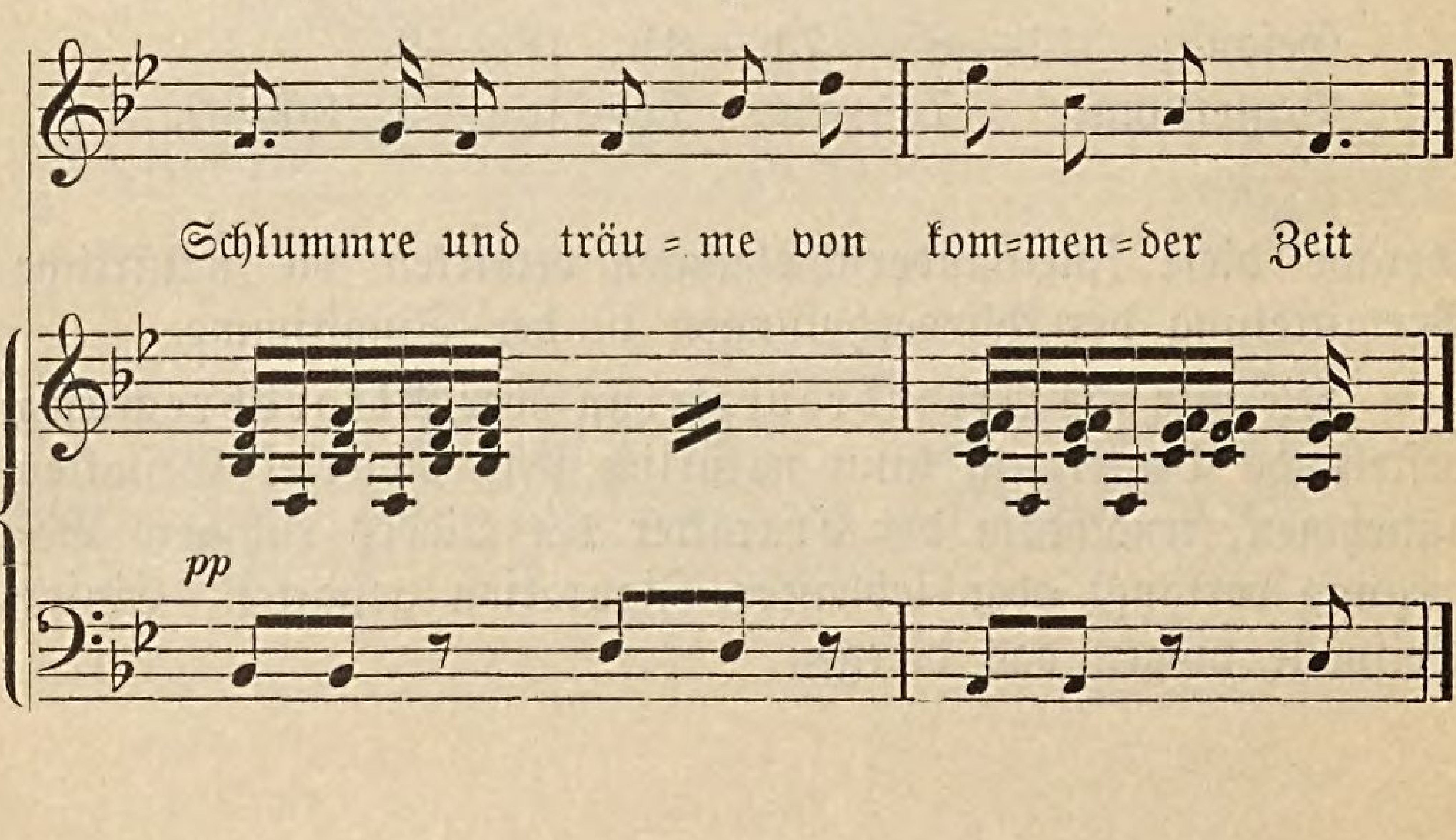
**Schubert**, „Der Neugierige“.



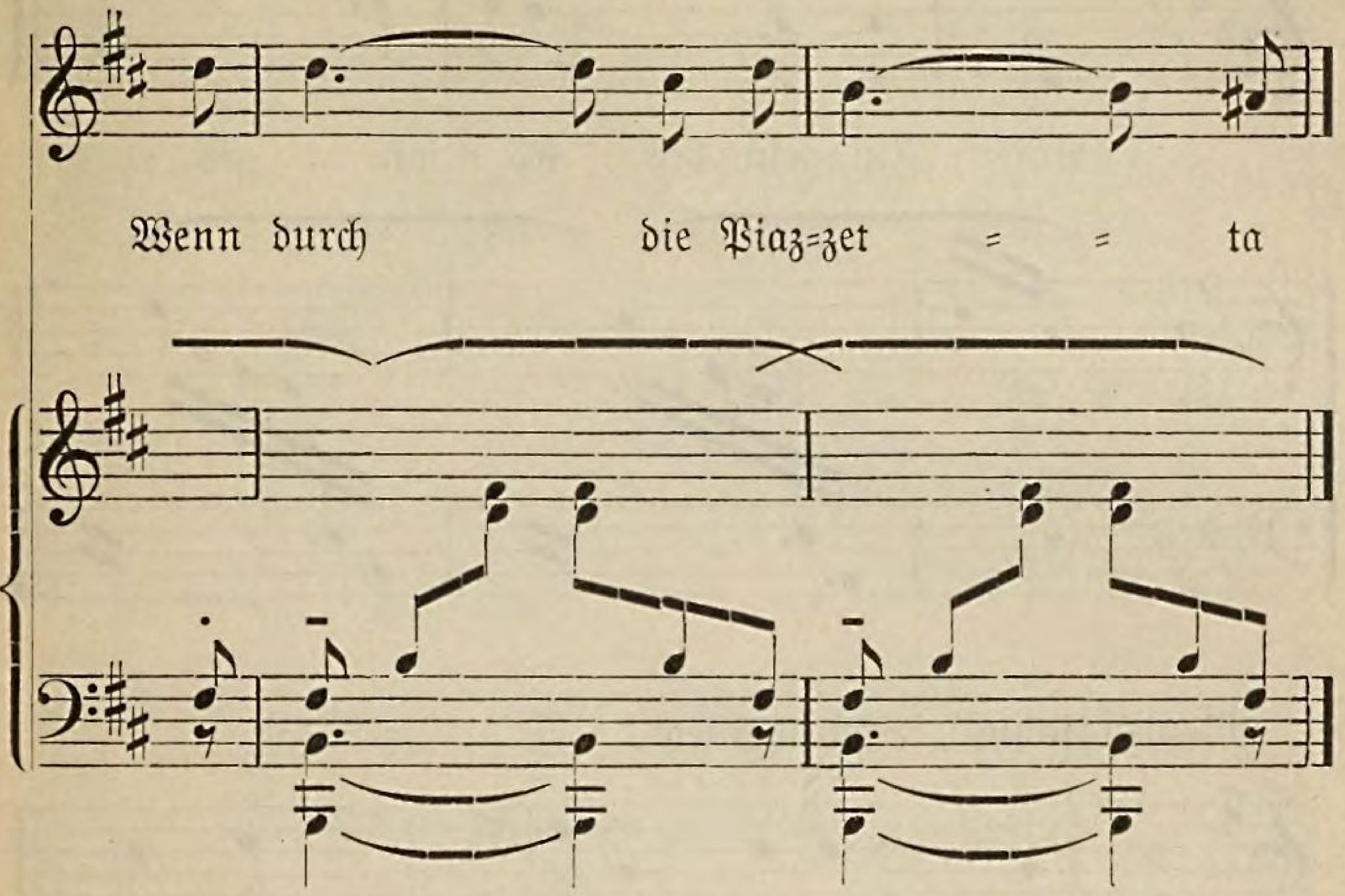

Derselbe, „Ungeduld“.




**Mendelssohn**, „Bei der Wiege“.



**Mendelssohn**, „Gondellied“.




**Schumann**, „Frühlingsnacht“.



**Mendelssohn.**

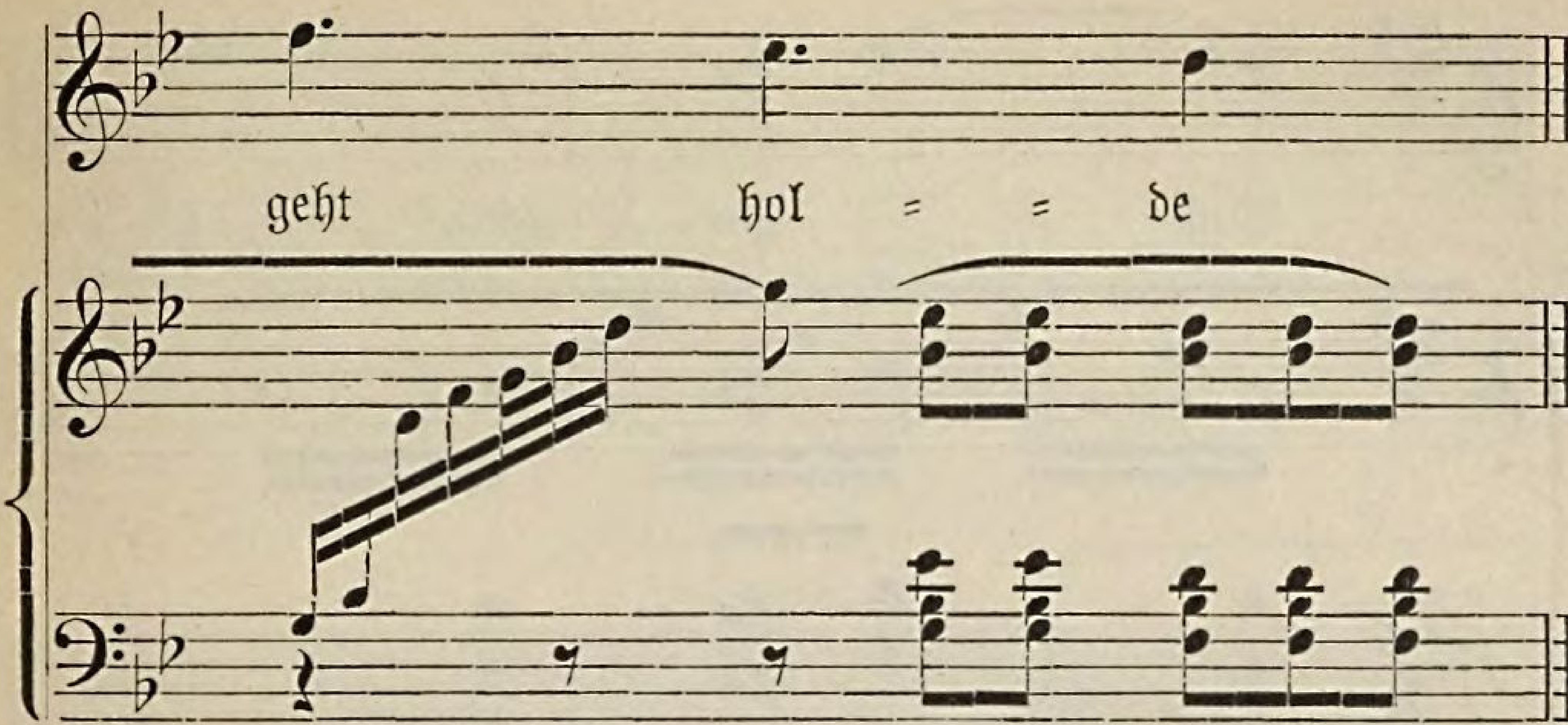



**Mendelssohn, „Frühlingslied“.**




**Mendelssohn, (dgl.).**

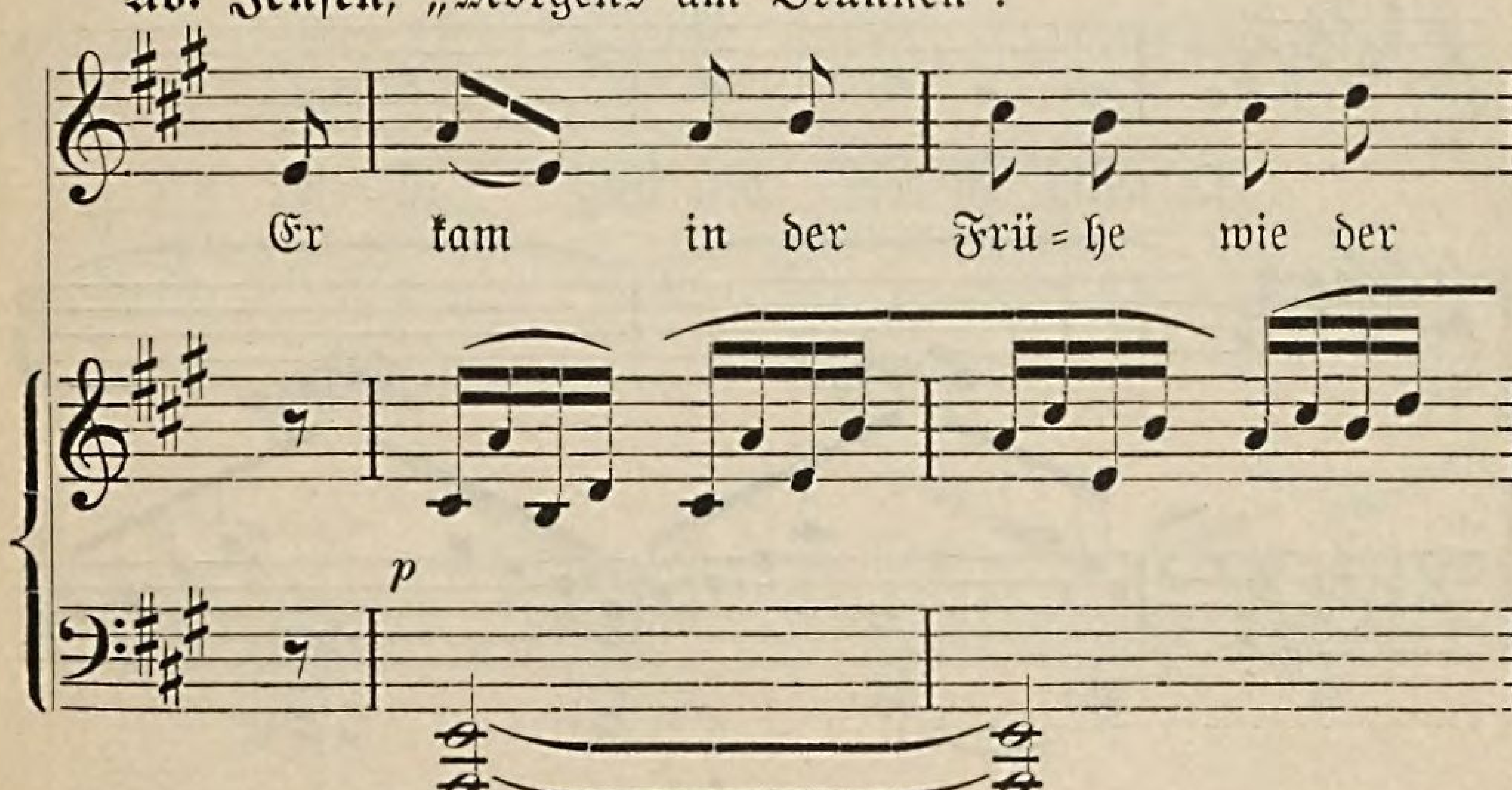





R. Franz, „Nachtlied".




Ad. Jensen, „Morgens am Brunnen".

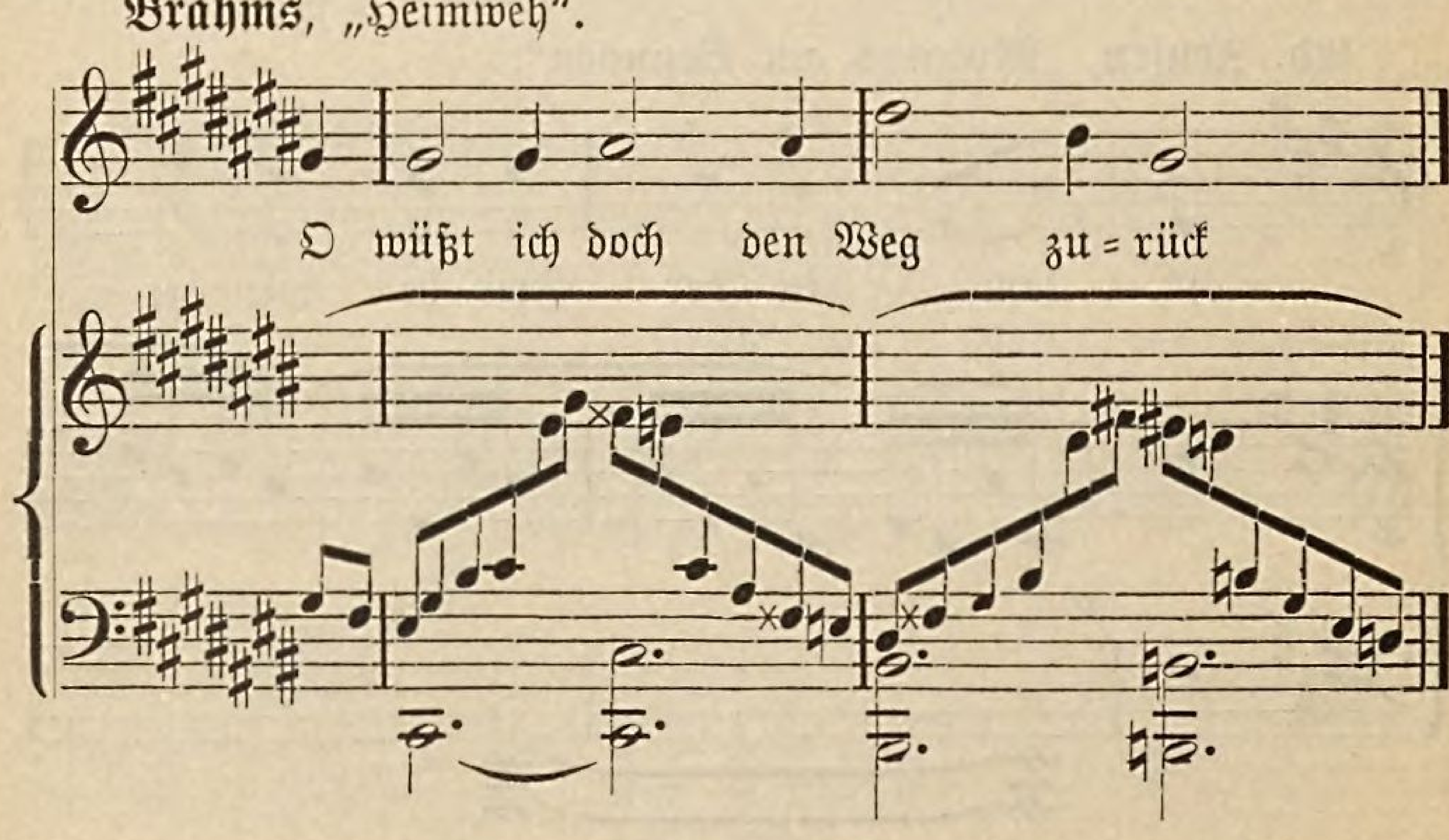




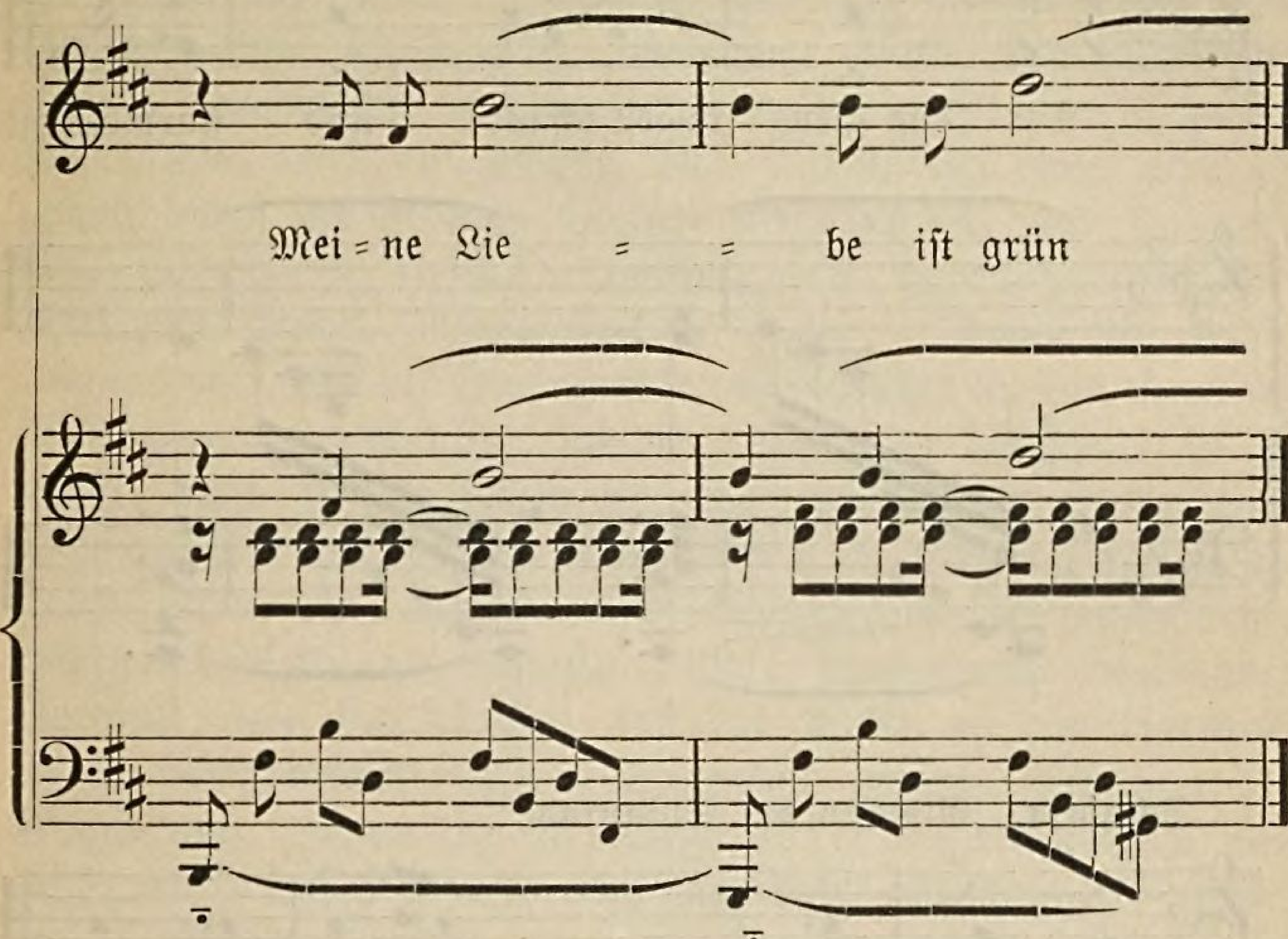

**Schubert**, „Wohin“.



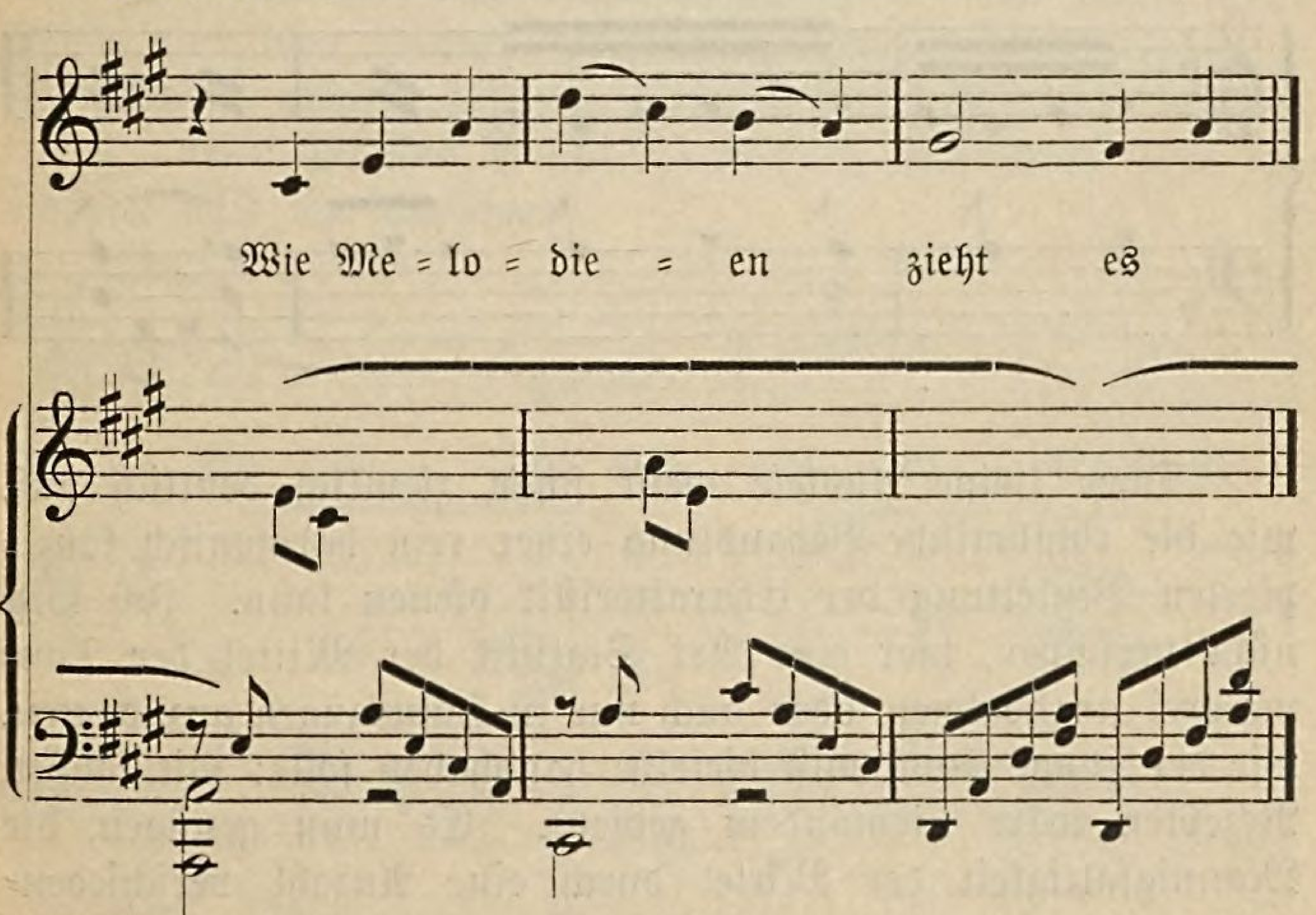

**Brahms**, „Heimweh“.



**Brahms**, Op. 63. II. 1.




**Brahms**, Op. 105. 1.



**Brahms**, Op. 105. 4.



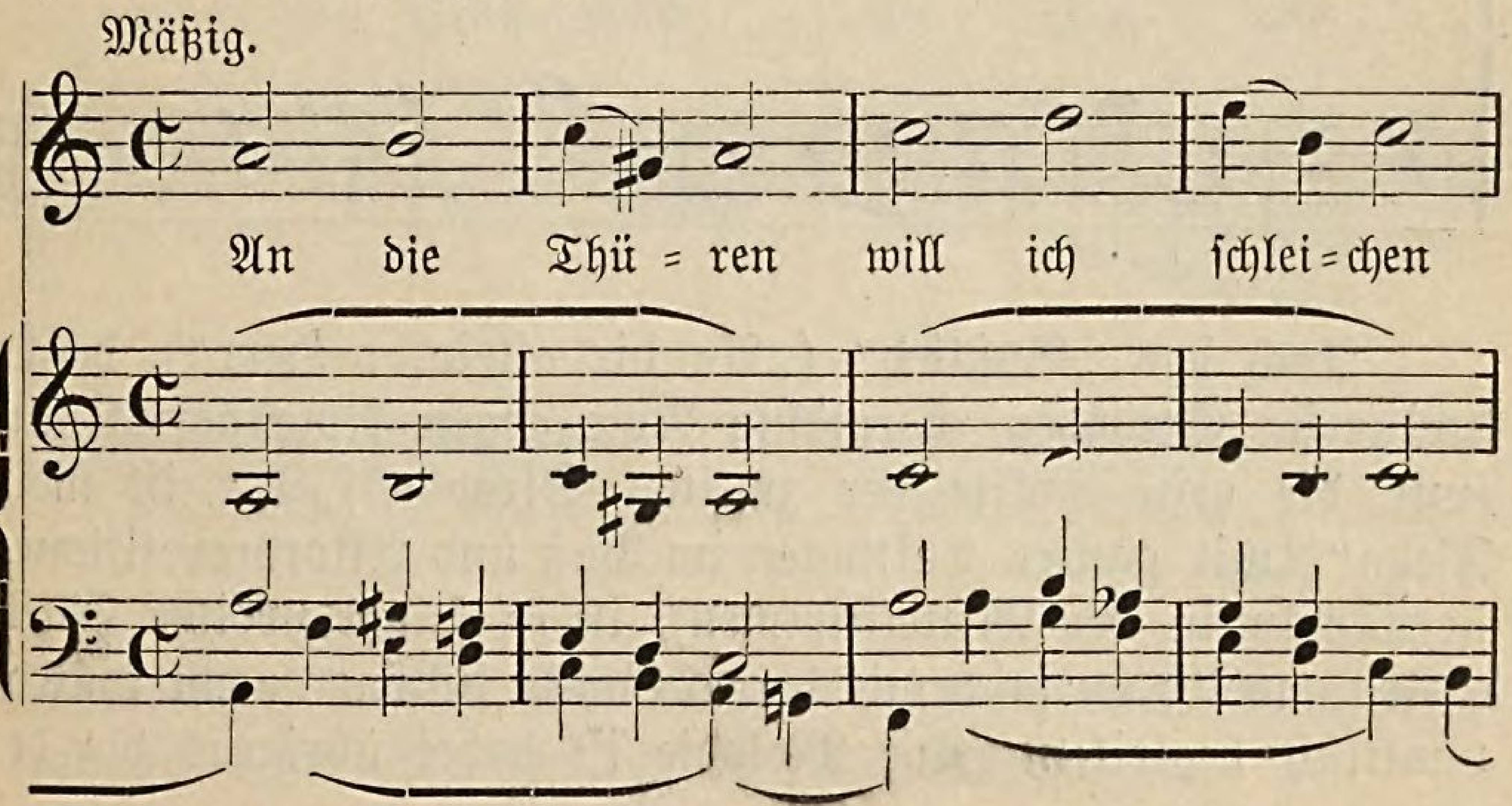

**Schubert**, „Gretchen am Spinnrade".



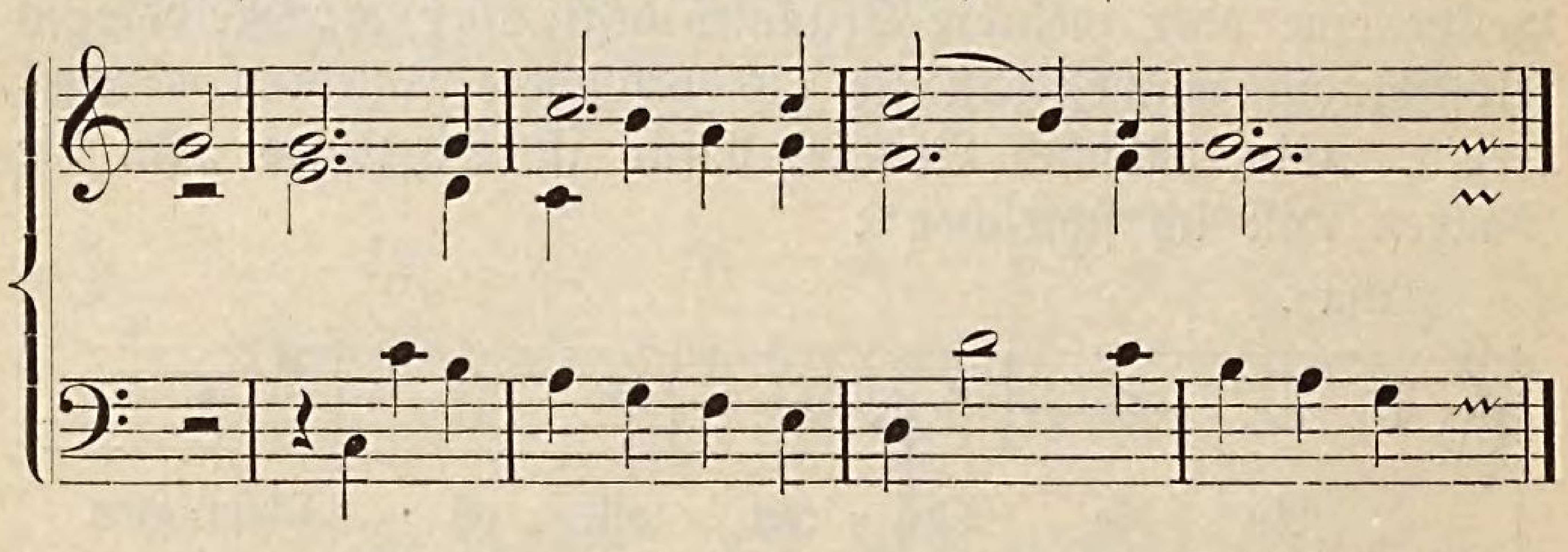

Diese kleine Auslese weist schon ziemlich deutlich auf, wie die rhythmische Behandlung einer rein harmonisch konzipierten Begleitung der Charakteristik dienen kann. Ich will nicht versuchen, hier eine Art Statistik der Mittel der Tonmalerei anzubahnen oder auch nur in Hauptzügen anzudeuten, wie der junge Komponist dieselbe handhaben solle: mit solchen Rezepten wäre niemandem gedient. Es muß genügen, die Mannigfaltigkeit der Mittel durch eine Anzahl verschieden=

artiger Beispiele ahnen zu lassen, um dadurch vor Einseitigkeit und Schablone zu warnen und zur selbständigen Produktion neuer Varianten anzuregen. Nur darauf sei noch speziell hingewiesen, daß es nicht notwendig ist, eine Form der Figuration durch ein ganzes Lied festzuhalten (was aber oft genug durch die größten Meister geschehen ist), und erst recht nicht ratsam, ein kleines Stimmungsbild durch Häufung verschiedener Mittel buntscheckig zu malen. Gewiß ist es erstrebenswert, daß der Ideengehalt des Gedichts auch in einzelnen Nebenzügen zur Geltung komme; aber dazu bedarf es in der Regel nicht starker Kontraste und heterogener melodischen, harmonischen und rhythmischen Elemente, sondern die größte Kunst wird sein, durch leichte Nüancierung der einmal gewählten dasselbe zu erreichen. Man studiere mit eingehender Sorgfalt, wie die Meister aus der direkt an den vierstimmigen harmonischen Satz anlehnenden ruhigen Stützung der Singstimme gelegentlich zu leichten Akkordbrechungen und Repetitionen übergehen oder umgekehrt und damit die größten Wirkungen erzielen (vgl. z. B. die beiden „Wanderers Nachtlieder“ Schuberts).

Seltener als die akkordische ist für das eigentliche Lied die kontrapunktische Begleitung, d. h. eine Begleitung, welche eine oder mehrere Stimmen gegenüber der Melodie so selbstständig macht, daß sie als besondere Faktoren hervortreten. Ein hübsches Beispiel dafür ist Schuberts „An die Thüren will ich schleichen“:



Der Eindruck, daß die Baßstimme eine sogenannte „gehende“ ist (eine Art basso continuo, wie er zur Zeit Bachs und Händels im Schwange war), kommt daher, daß die Melodie sich nicht in Vierteln, sondern in Halben bewegt (₵); der Baß hat daher thatsächlich doppelte Bewegung. Das Beispiel steht daher in starkem Kontrast zu dem oben (S. 71) ebenfalls als typisch mitgeteilten Schubertschen („Guten Morgen, schöne Müllerin“), in welchem die Begleitung nur in gehaltenen Akkorden einen harmonischen Untergrund abgiebt, auf dem die Melodie sich in kürzeren Werten bewegt. Dies beides sind die stärksten Abweichungen von dem Satz Note gegen Note, den wir als Ausgangspunkt annahmen. Im vorliegenden Falle ist damit ein feiner charakteristischer Effekt erzielt: der von Thür zu Thür schleichende Harfner ist in der gleichmäßig weiter wandelnden Baßstimme personifiziert. Ein anderer Gesichtspunkt führt wohl Beethoven in dem Gellert'schen „Bitten“ zu einer ähnlichen Schreibweise, nämlich der Umstand, daß wir uns gewöhnt haben, solche kontrapunktische Baßführungen mehr oder weniger als kirchlich zu empfinden, weil viele alte Kirchenstücke (Motetten mit Continuo 2c.) dieselbe aufweisen:



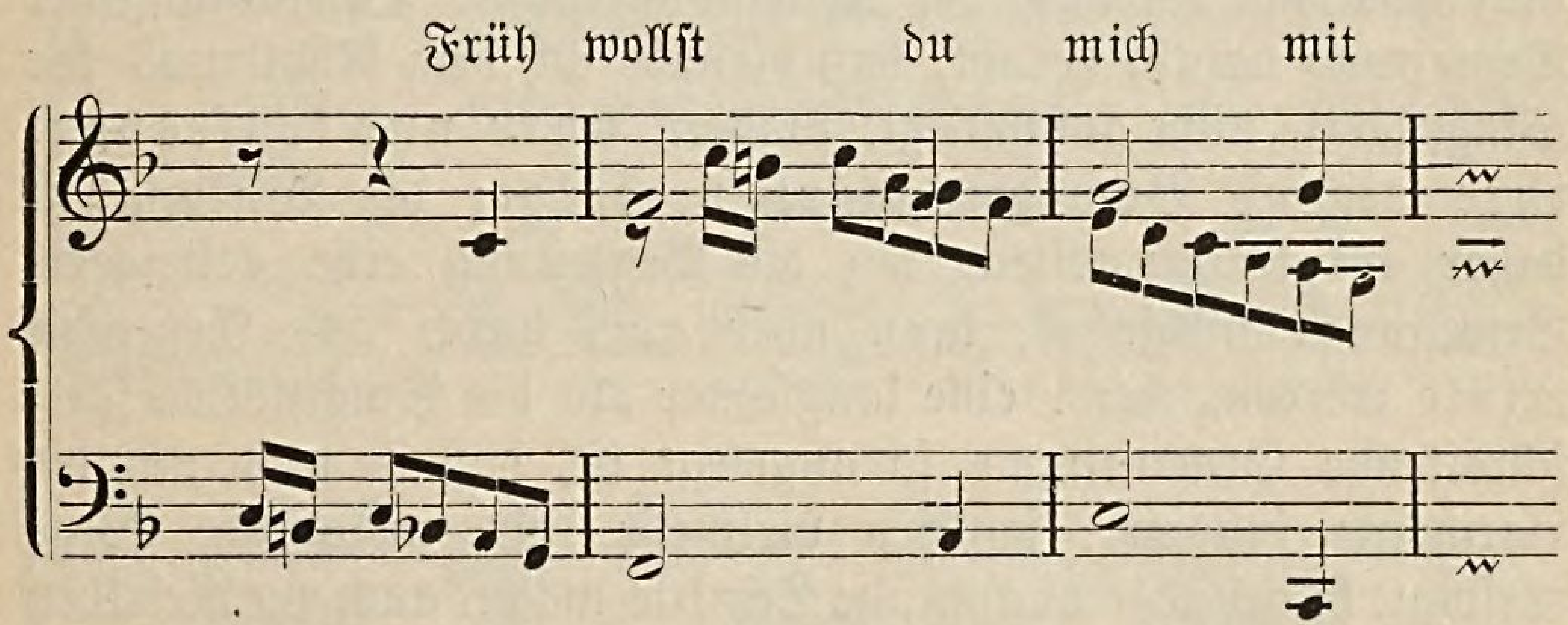

Auch das „Bußlied“ („An dir allein, o Herr“), dessen drei erste Strophen chormäßig Note gegen Note gesetzt sind (nur die erste Hälfte der zweiten Strophe [„Dir ist mein Flehn“] mit ganzen Taktnoten im Baß und Akkordrepetitionen in Achteln in den Mittelstimmen), ist in seiner zweiten Hälfte („Früh wollst du mich mit deiner Gnade füllen“) mehr kontrapunktisch begleitet. Die Melodie ist dabei übrigens die der

ersten Strophe und die Begleit-Stimmen gehen wiederholt in die Setzweise des Anfangs über (Note gegen Note bis auf eine, die die lebhaftere kontrapunktische Bewegung durchführt). Dieser Teil beginnt mit einem Instrumental-Zwischenspiel, das die veränderte Setzweise vorbereitet (die Oberstimme giebt die Hauptmelodie des Ganzen):




u. s. w.

Diese bewegtere Führung übernimmt bei Wiedereintritt der Singstimmen die Oberstimme der Begleitung:

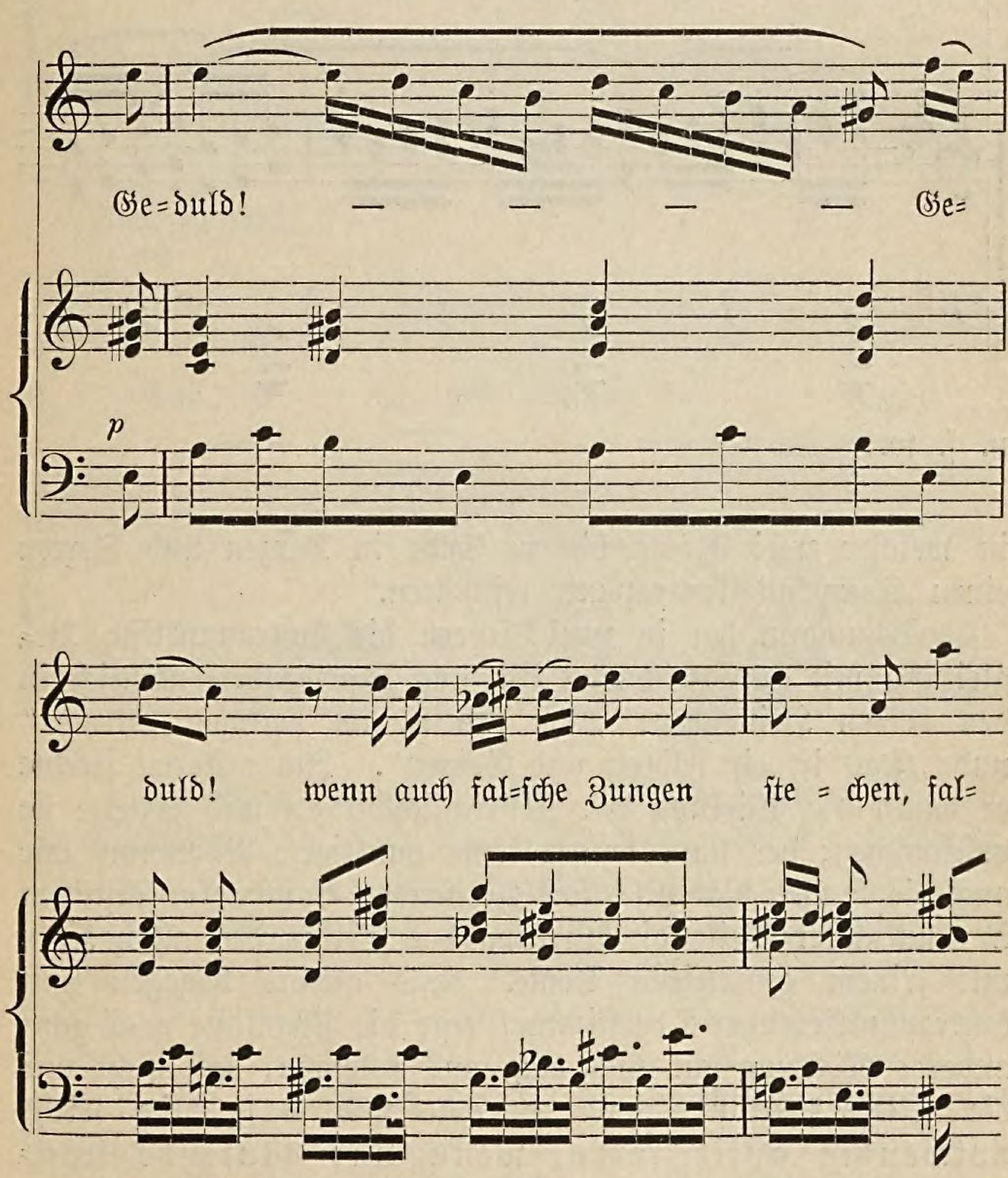



allmählich bildet sich vollständige Sechzehntel-Bedeutung heraus und die letzte Strophe beginnt folgendermaßen:



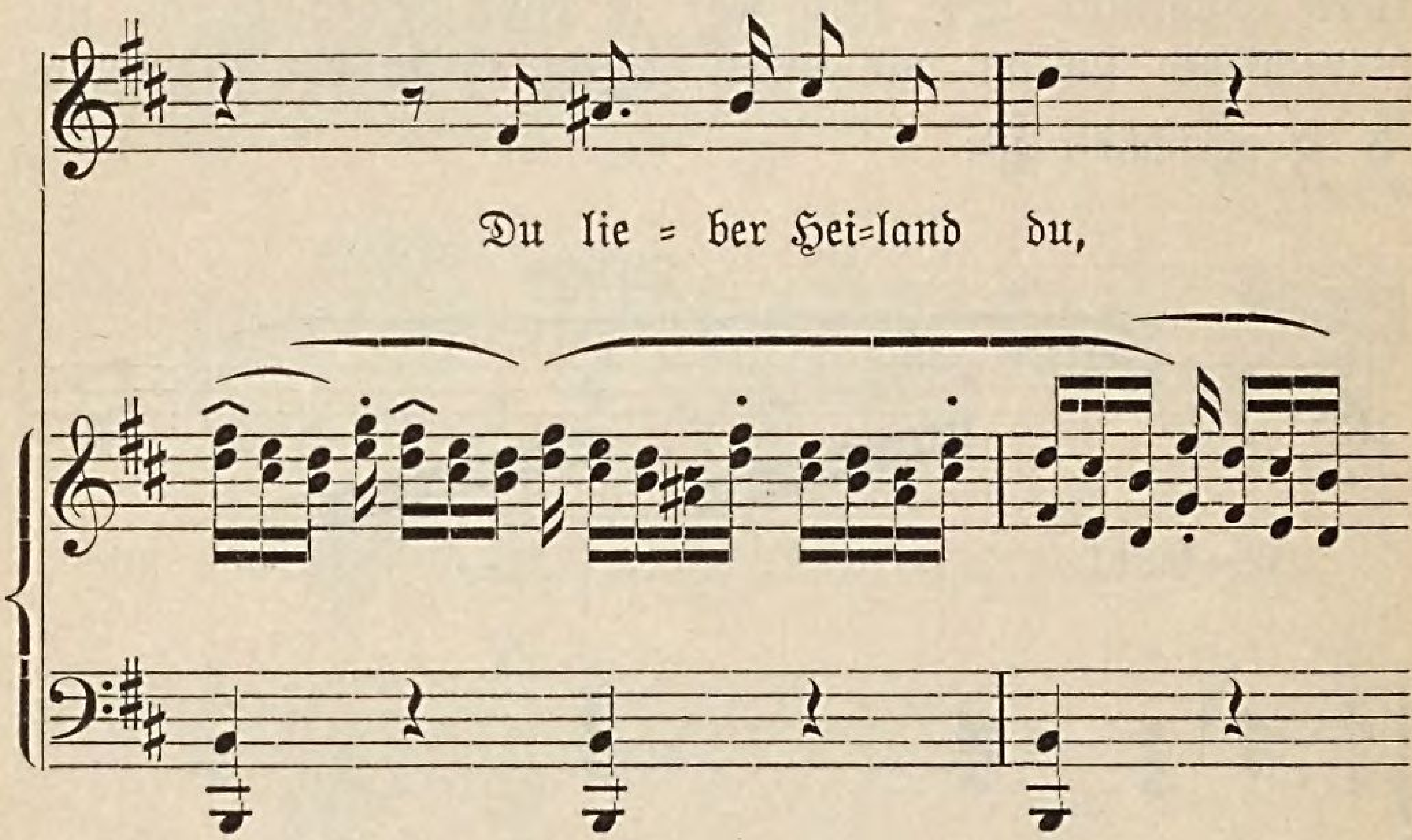

Man mache sich vollkommen klar, daß, wie bereits bemerkt, die eigenartige Wirkung der „kontrapunktischen“ Behandlung der Begleitung darauf beruht, daß dieselbe sich dem Rhythmus der Singstimme nicht anschmiegt, sondern starr und konsequent ihre eigene Bewegungsart verfolgt; die Wirkung ist daher am frappantesten, wo die Begleitung eine gesteigerte Bewegung durchführt, kann aber auch durch das Gegenteil erzielt werden, wenn eine langsamer als die Singstimme fortschreitende Gegenstimme so angelegt ist, daß sie nicht nur die Harmonie fundiert, sondern vielmehr rein melodische Wege verfolgt, konsequent diatonische Schritte macht, auch wo dieselben harmoniefremde Töne berühren. Ja, selbst wenn Singstimme und Kontrapunkt sich überwiegend in gleichen Werten bewegen, ist diese Wirkung noch möglich, wenn die Begleit=

stimme Pausen meidet und unentwegt weiter geht. Als Beispiel aus der Zeit des eigentlichen Continuo stehe hier ein Bruchstück der Tenor-Arie „Geduld, Geduld!“ aus Bachs Matthäuspassion. Der durch Violoncell und Orgel repräsentierte Continuo geht fortgesetzt in Achtelbewegung, die nur abwechselnd schlicht und durch Auflösung in den Rhythmus  verschärft ist:




u. s. w.

Häufig liegt solche kontrapunktische Begleitung aber auch in der Oberstimme, z. B. in der Alt-Arie „Du lieber Heiland du" in der Matthäuspassion:




u. s. w.

in welcher zwei Flöten bis zu Ende in Terzen und Sexten einen Sechzehntelkontrapunkt festhalten.

Schumann hat in zwei Liedern die kontrapunktische Begleitung mit ausgezeichneter Wirkung angewendet, nämlich in den beiden Heineschen: „Im Rhein, im heiligen Strome" und „Das ist ein Flöten und Geigen". Im ersteren strebte er damit die Wirkung der Altkirchlichkeit an und erzielte sie vollkommen; der starr festgehaltene punktierte Rhythmus wie auch die langen diatonisch fortschreitenden Baßtöne unterstützen in glücklichster Weise die Wirkung des Bildes des alten Köln mit seinem gewaltigen Dome. Das andere dagegen (mit kontrapunktierender Oberstimme) regt die Phantasie nach ganz anderer Richtung an und mag uns belehren, daß nicht nur die Alten kontrapunktieren durften und daß wir nicht notwendig antikisieren, wenn wir laufende Kontrapunkte schreiben! Hier sind die Anfänge:

Ziemlich langsam.



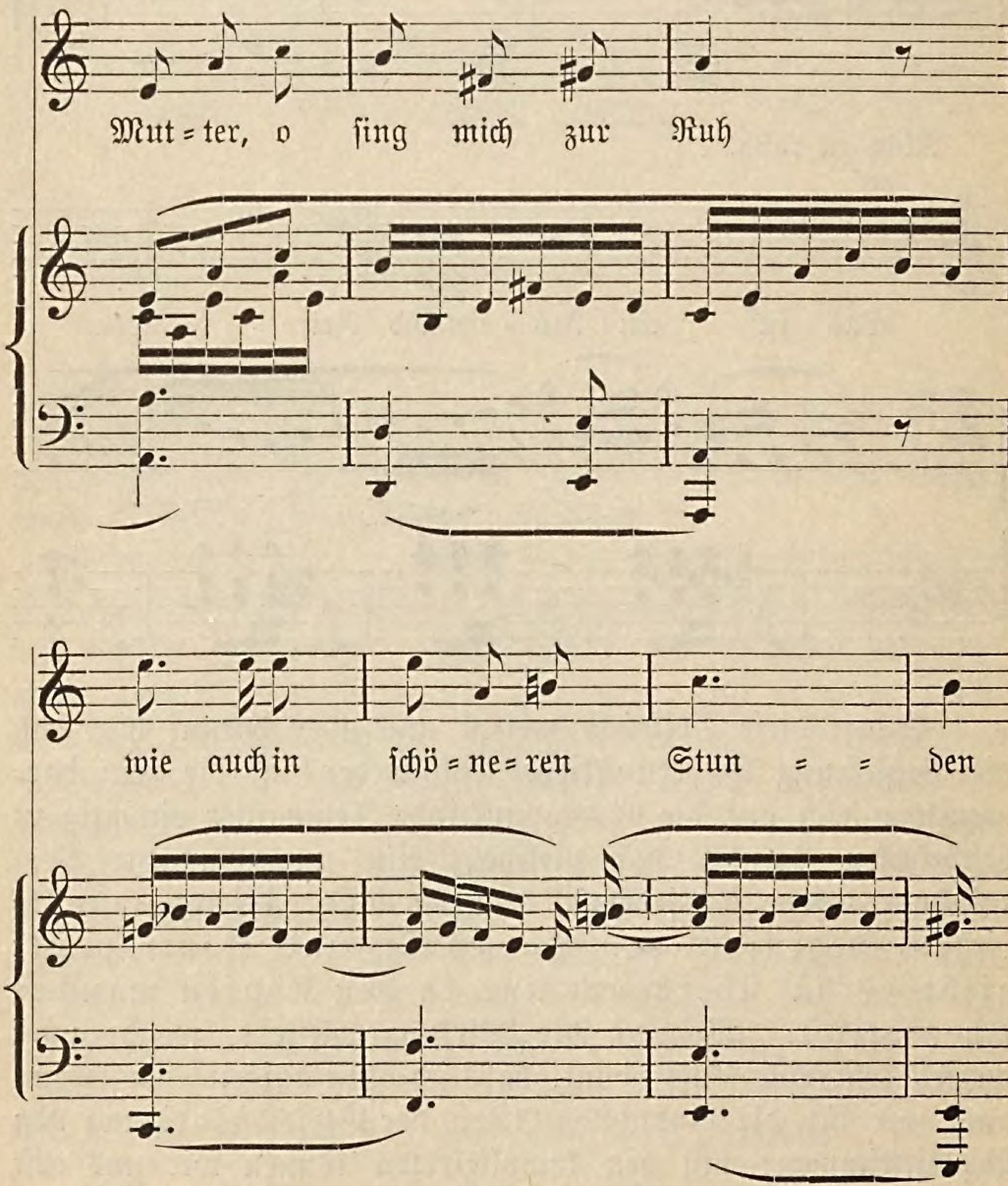

Nicht zu rasch.



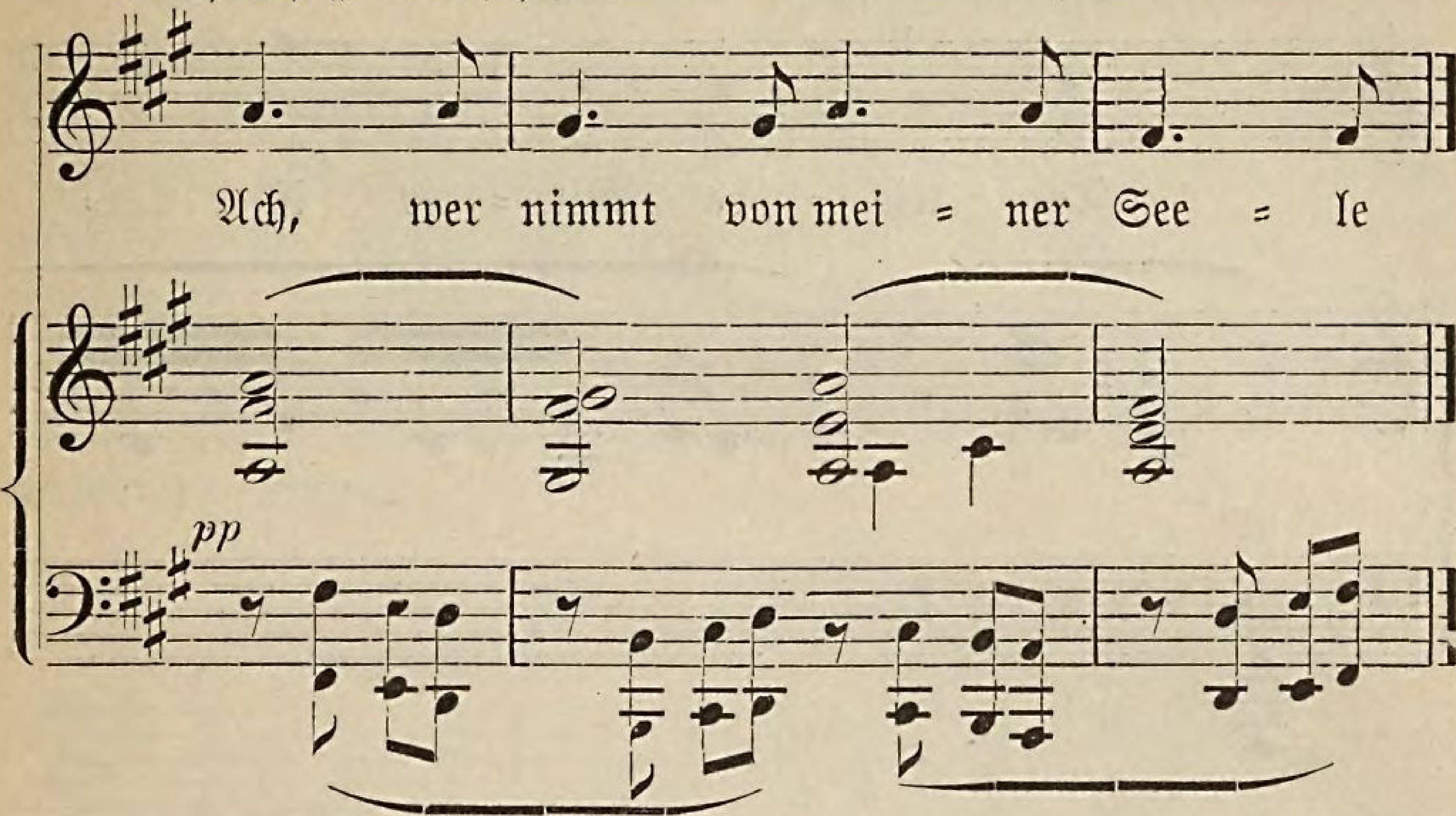

Schon diese Beispiele weisen uns aber darauf hin, daß die Begleitung des Kunstliedes sich weder auf die rein harmonische noch auf die kontrapunktische Setzmanier einseitig zu beschränken braucht, daß vielmehr eine ungezwungene Vermischung beider sich jederzeit bewirken läßt. Einen eigentlichen Gegensatz von Harmonie und Kontrapunkt giebt es ja überhaupt nur in den Köpfen mancher Theoretiker. Wodurch die Wirkung entsteht, welche man speziell kontrapunktisch nennt, habe ich oben aufgewiesen (wenn auch nur für die einfachsten Arten der Verselbständigung von Begleitstimmen; mit den komplizierten können wir uns erst

später beschäftigen): *rhythmische und melodische Emanzipation der Begleitung von der Singmelodie ist jederzeit Kontrapunkt* selbst im Sinne der Schultheorie (auch ohne Nachahmungen). Unsere mitgeteilten Beispiele sind reich an rhythmischen Formen der Loslösung der Begleitung; wir stellen ihnen nun noch einige zur Seite, in denen die Begleitung mehr die Skalenform für die Figuration wählt:

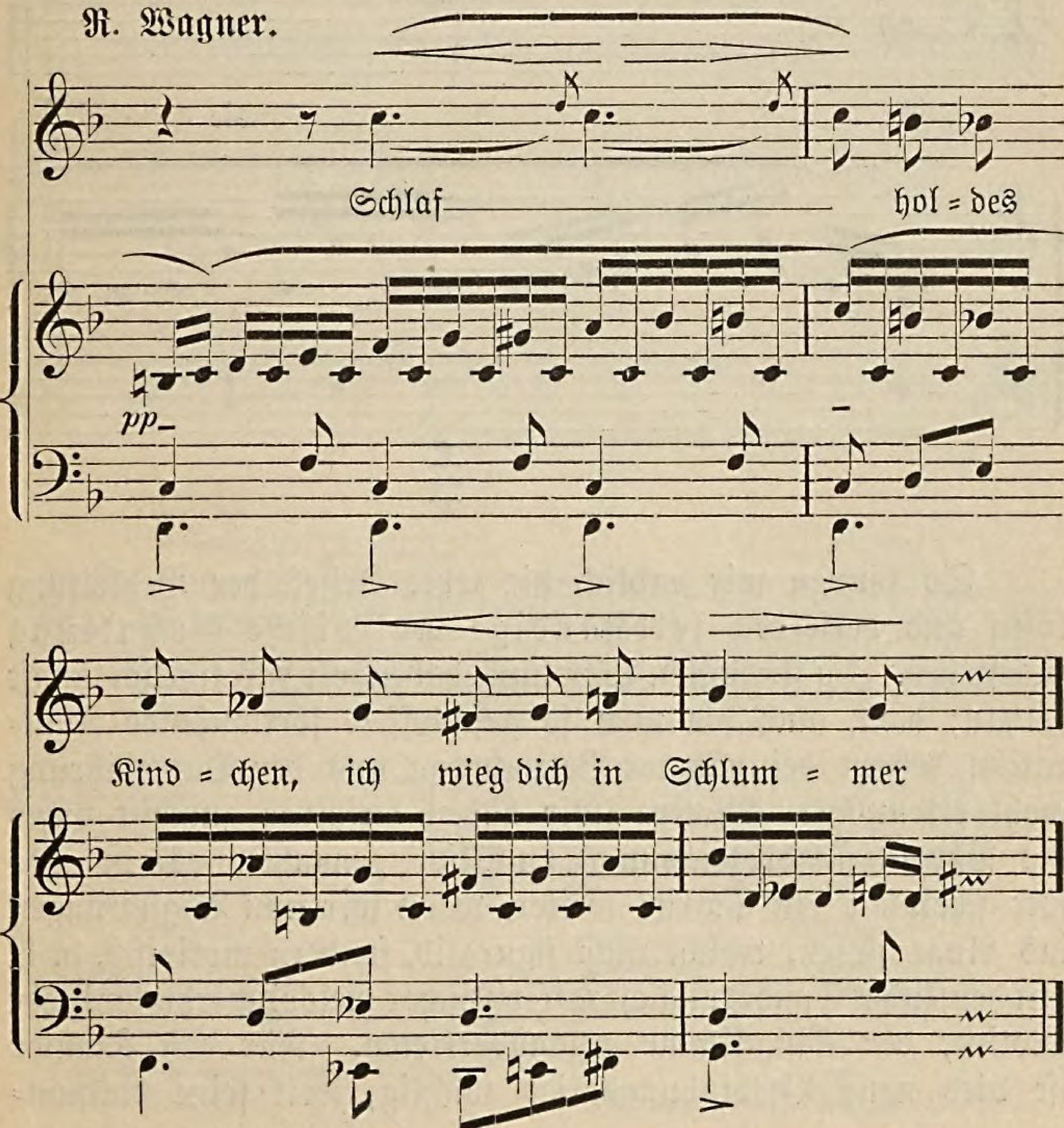
R. Franz, Op. 10. III.



**Brahms, „Todessehnen."**




**R. Wagner.**

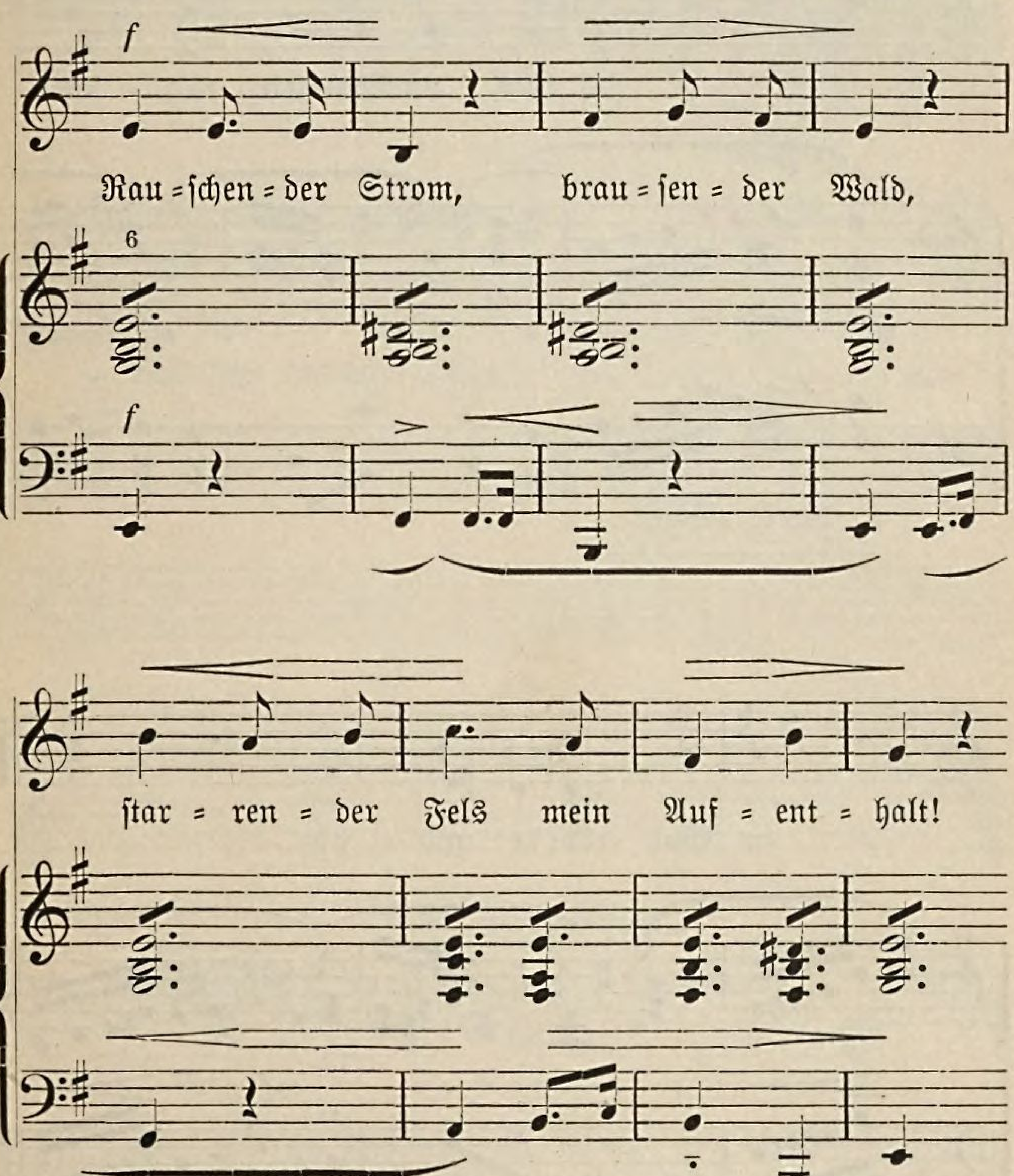


**Mendelssohn**, „Altdeutsches Frühlingslied“.




So können wir endlich die letzte Fessel der Begleitung lösen und derselben selbständige motivische Gestaltung zugestehen. Im strengsten Wortsinne haben wir das freilich längst gethan; denn auch die noch so geschlossen fortlaufende Figuration besteht bei näherer Betrachtung aus der Durchführung wohl erkennbarer Motive (wir haben dieselben zumeist durch die Phrasierungsbezeichnung kenntlich gemacht); es ist also nur scheinbar ein Schritt weiter, wenn wir nun Begleitungen ins Auge fassen, welche nicht figurativ, sondern motivisch, d. h. mit deutlicher Sonderung charakteristischer melodisch=rhythmischer Motive, der Singstimme gegenübertreten. Für den Schüler ist dies neue Verbindungsglied wichtig, weil seine vollstän=

dige Erkenntnis und Beherrschung ihn erst in stand setzt, auch mehr rein figurative Begleitungen so zu gestalten, daß sich bei näherer Betrachtung charakteristische und gegen einander abgestufte und gesteigerte Motive unterscheiden lassen. Solche Motive sind häufig der Singstimme entlehnt, so z. B. in Schuberts „Aufenthalt“, wo das Klavier im Baß fortgesetzt die Singstimme imitiert, aber so frei, daß wir von dieser Form bereits hier Notiz nehmen und dieselbe passenden Falles verwerten können:



oder aber — das häufigere — sie illustrieren durch ihren ästhetischen Gehalt, die allgemeine Stimmung des Gedichts; werden sie in letzterem Falle nicht zu fortlaufenden Figurationsmotiven, wofür wir bereits viele Beispiele beigebracht haben, so treten sie gern zwischen die einzelnen Textzeilen, z. B.:

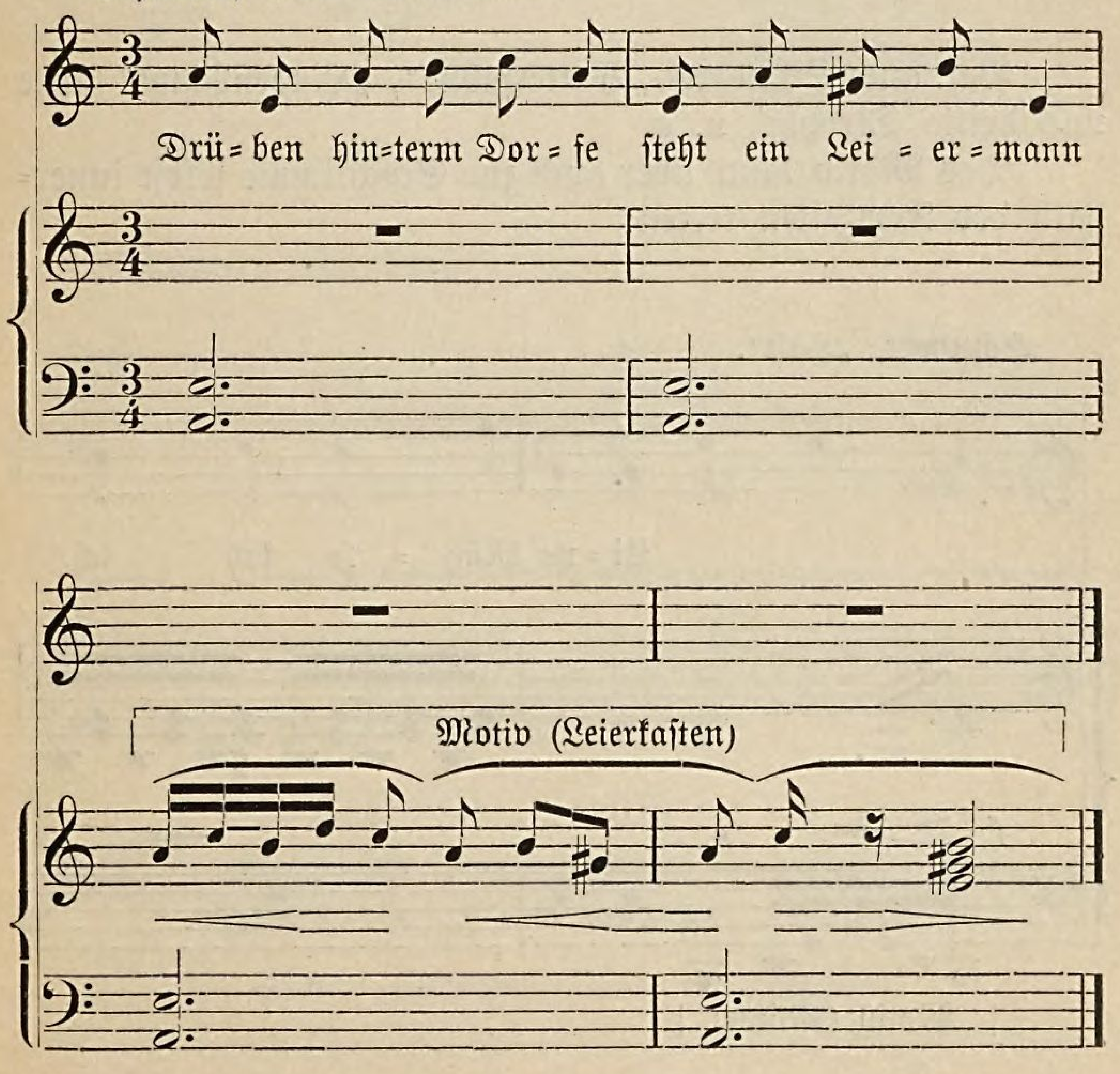
**Schumann**, „In der Fremde".



**Schumann,** Op. 48. XIII.




**Schubert,** „Der Leiermann“.



**Schubert, „Erlkönig“.**




Vgl. auch Schuberts „Wetterfahne“, „Lindenbaum“ (erste und dritte Strophe) u. a.

Das Motiv kann aber auch zur Singstimme selbst innerhalb der Textzeilen treten:

**Schubert, „Halt“.**



**Schubert**, „Der Lindenbaum"
(2. u. 4. Strophe).




**Schubert**, „Im Dorfe".






Schubert, „Taubenpost“.




Nach diesen Proben wird auch die Bedeutung der Motive in fortlaufender Figuration keiner Erläuterung mehr bedürfen; ich kann unmöglich auch nur annähernd die Möglichkeiten andeuten, sondern muß mich begnügen, zum eigenen Studium der Litteratur anzuregen. Es versteht sich, daß auch der Anfänger in der Komposition nicht beliebig eine oder die andere Form der Begleitung (Note gegen Note, mit Akkordrepetitionen, mit Akkordbrechungen oder allerlei Figurenwerk, mit Motiven) wählen wird, sondern daß der Inhalt des zu komponierenden Gedichtes seine Phantasie nach irgend einer

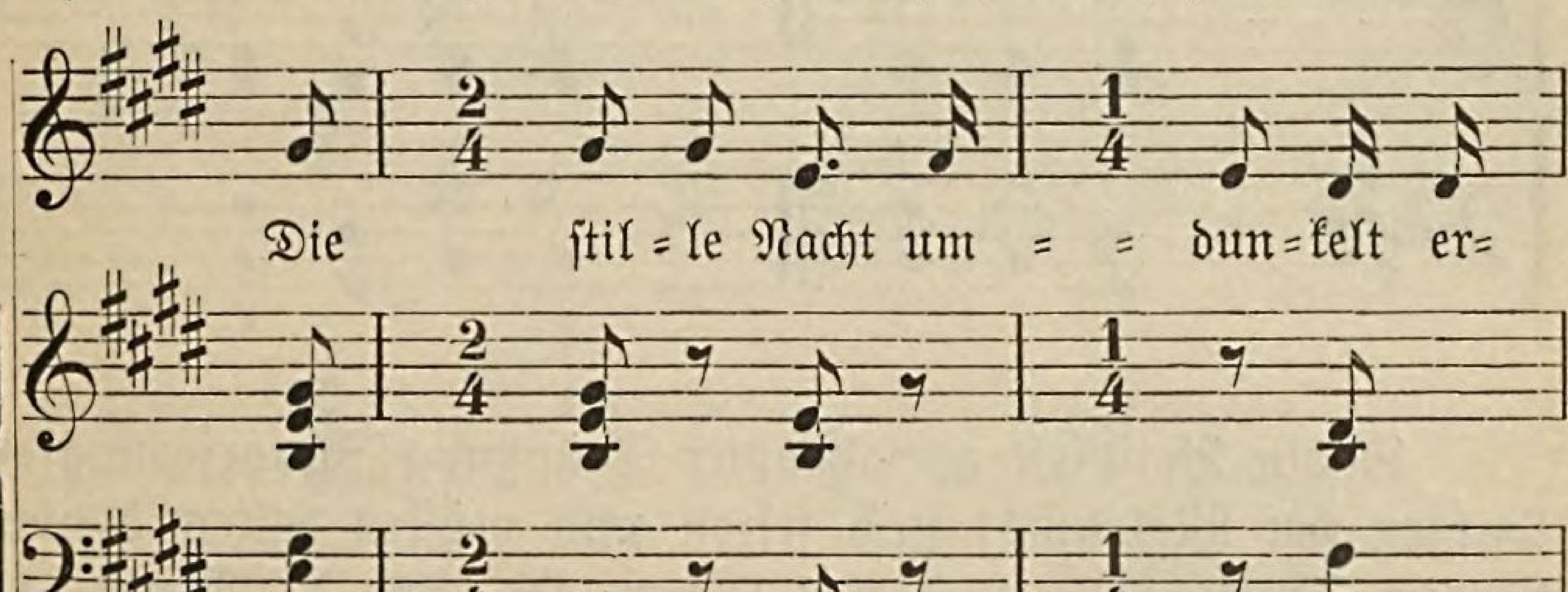
bestimmten Richtung anregen muß. Er hat sein Feingefühl für das Charakteristische oder aber Unpassende unter der Leitung des Lehrers bewußt zu entwickeln, und der Lehrer begeht eine große Unterlassungssünde, wenn er ihn nicht beizeiten auf grobe Stilfehler aufmerksam macht. Eine Warnung vor Häufung der Mittel, vor zu komplizierter Schreibweise wird zumeist mehr nötig sein als das Gegenteil. Es wird sehr dienlich sein, den Schüler einmal selbst nachsuchen zu lassen, mit wie gar mancherlei Mitteln die Meister dasselbe auszudrücken vermögen (z. B. das Rauschen des Baches oder das Säuseln des Windes in den Blättern): er wird staunen über den Abstand der einfachsten von den kompliziertesten Beispielen und wird die ersteren höher schätzen lernen als die letzteren.

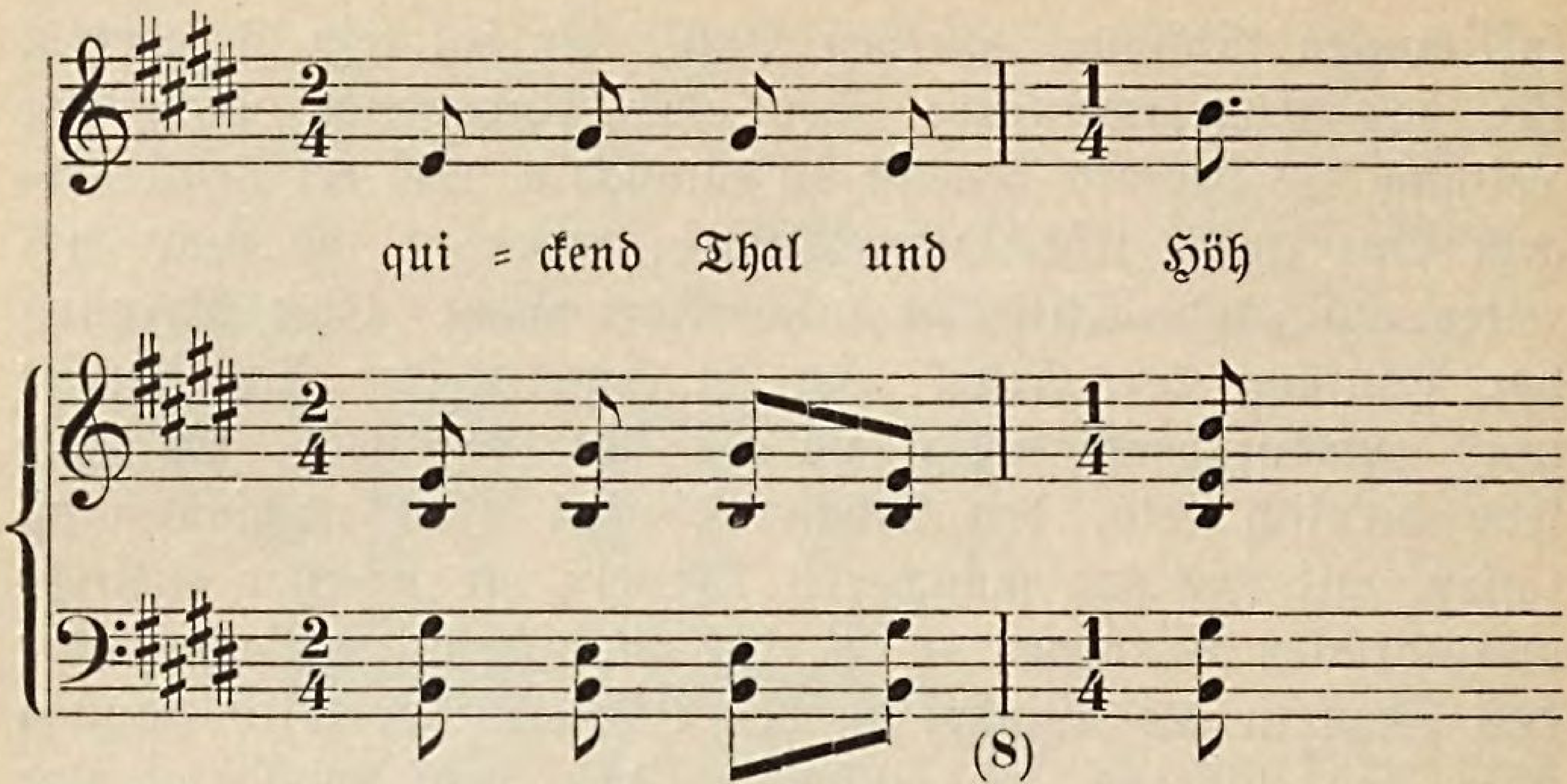
## § 9. Vervollständigung und Störung der Symmetrie durch die Begleitung.

Kürzere Pausen des regelmäßigen achttaktigen Schemas kann, wie wir wissen, schon die unbegleitete Melodie durch Dehnungen der Schlußwerte ausfüllen (§ 6); daß aber selbst das begleitete Lied diese Ausfüllung unterlassen kann, dafür ist ein auffallender Beleg Beethovens „Sehnsucht“ (Reißig), dessen Notierung im $^3/_4$-Takt eine uneigentliche ist; denn das Metrum des Gedichts ist:

◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ [–]
◡ | – ◡ – ◡ | – [◡ –]

d. h. die Notierung müßte eigentlich so aussehen:





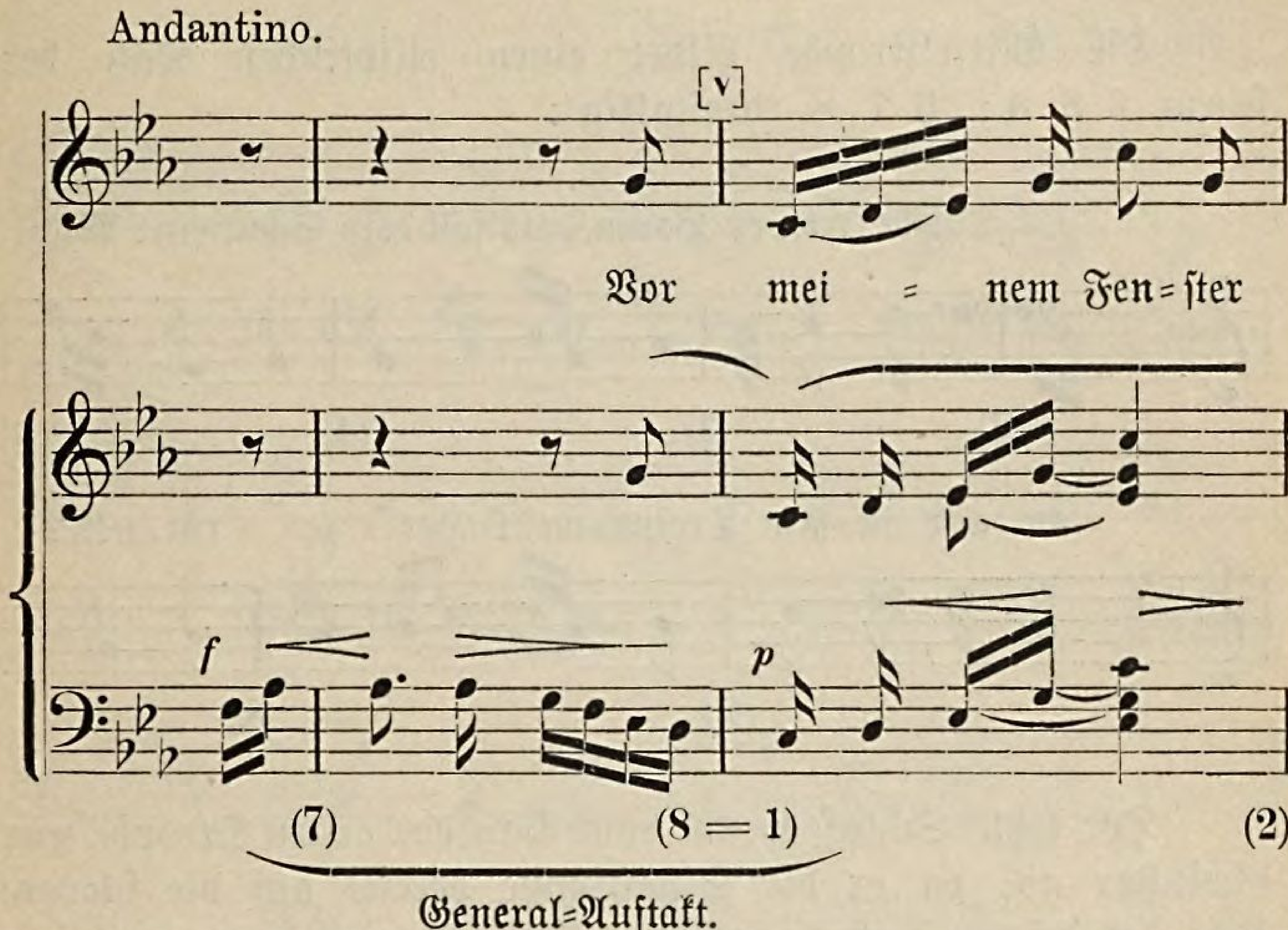

u. s. f. bis zu Ende.

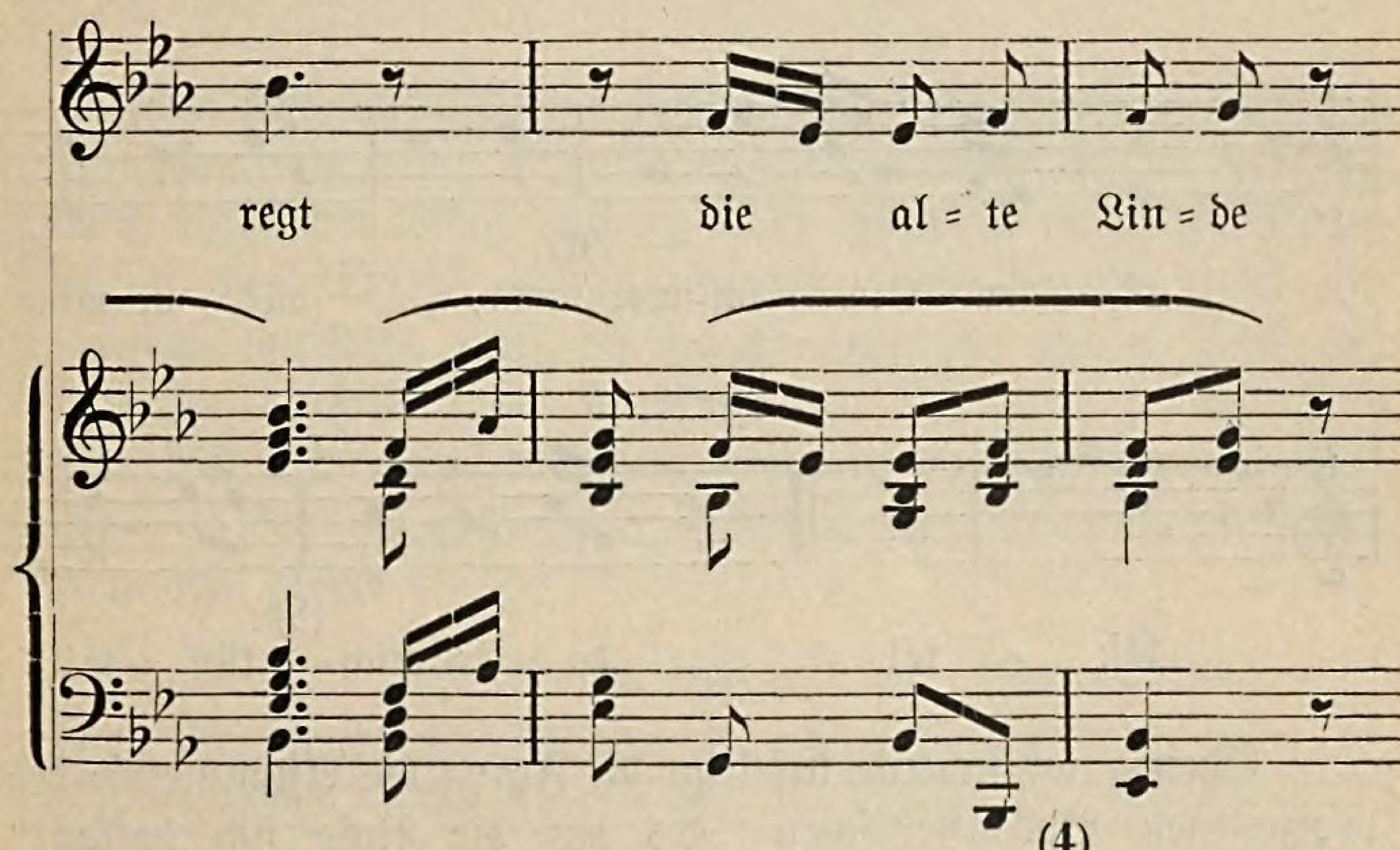
Hier hätte nach gewöhnlichem Brauch der $^1/_4$=Takt eben=falls in einen $^2/_4$=Takt verwandelt werden müssen und zwar entweder durch Verdoppelung der Notenwerte der Singstimme oder durch Einschiebung einiger Noten in der Begleitung (während die Singstimme Pausen erhielte):




Solche Beispiele gewaltsamer Drängung (Ignorierung der Pausen des Metrums) sind selten und müssen selten bleiben. Robert Franz giebt uns mit seinem Op. 26. I „Wenn ich's nur wüßte!" ein höchst lehrreiches Beispiel für das Gegen=

teil, für die vollständige Ausfüllung des fünffüßigen (!) Jambus zum achttaktigen Schema, wenigstens in der ersten und letzten Strophe:




(Nachsatz ebenso)

d. h. Franz gestaltet das Metrum um zu:

∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ –

[∪ | –] ∪ – ∪ | – ∪ [–]

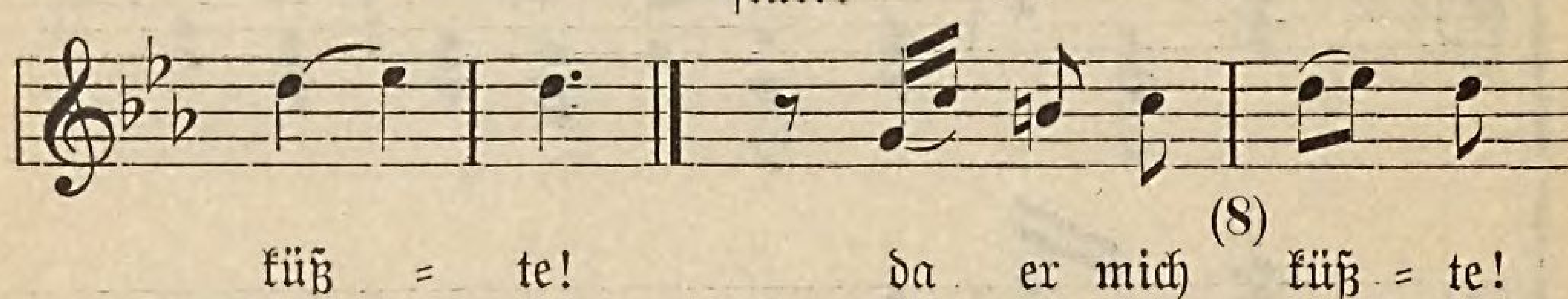
Die Mittelstrophe bildet einen elliptischen Satz der Form 2 3 4; 6 7 8 (dreitaktig):



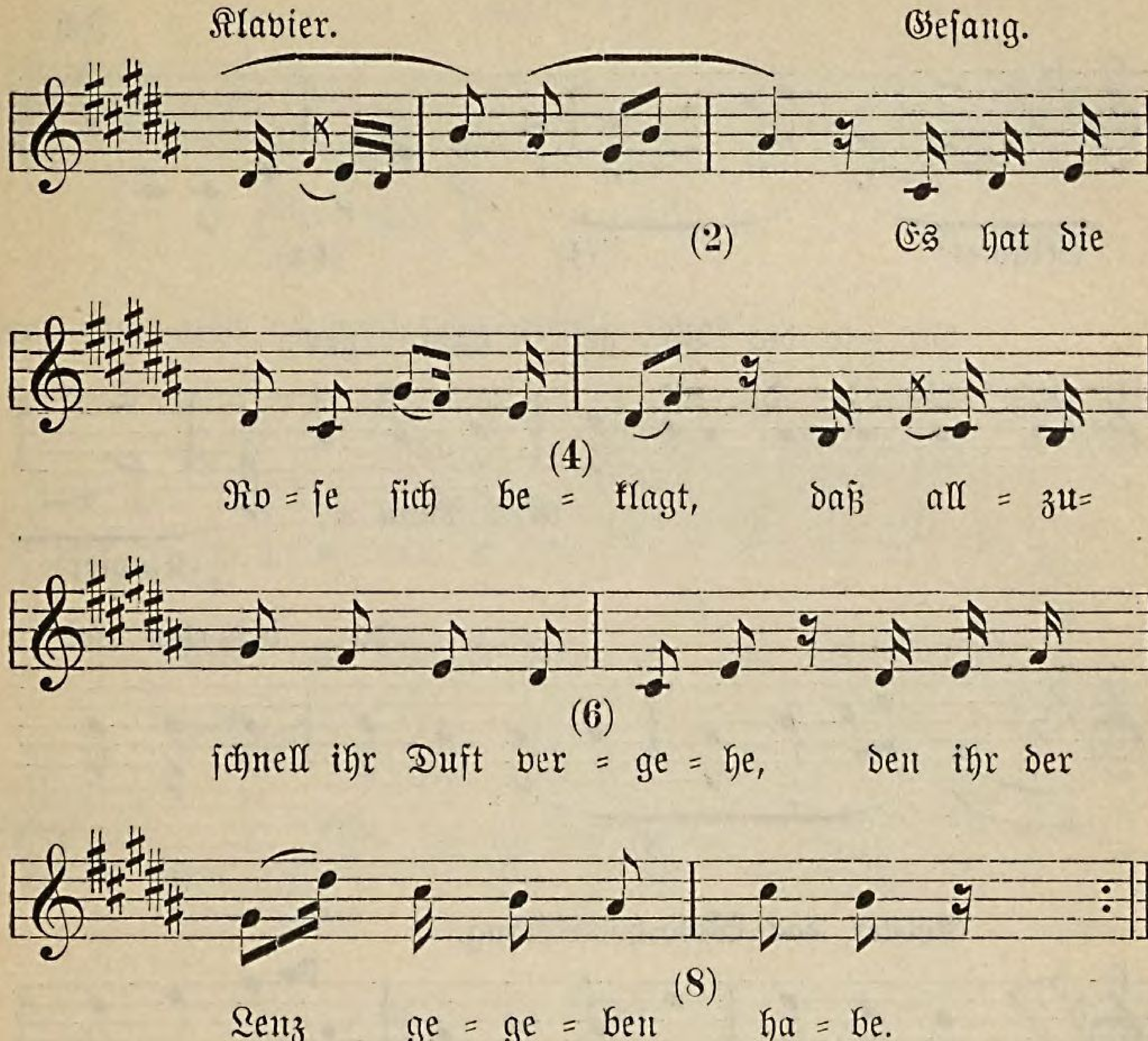

Der letzte Schluß weicht vom Bau der ersten Strophe nur scheinbar ab, da er die Singstimme bereits auf die schwere Zeit des dritten Taktes eintreten läßt und eine lange weibliche Endung in den 9. Takt hinüber macht:




statt:

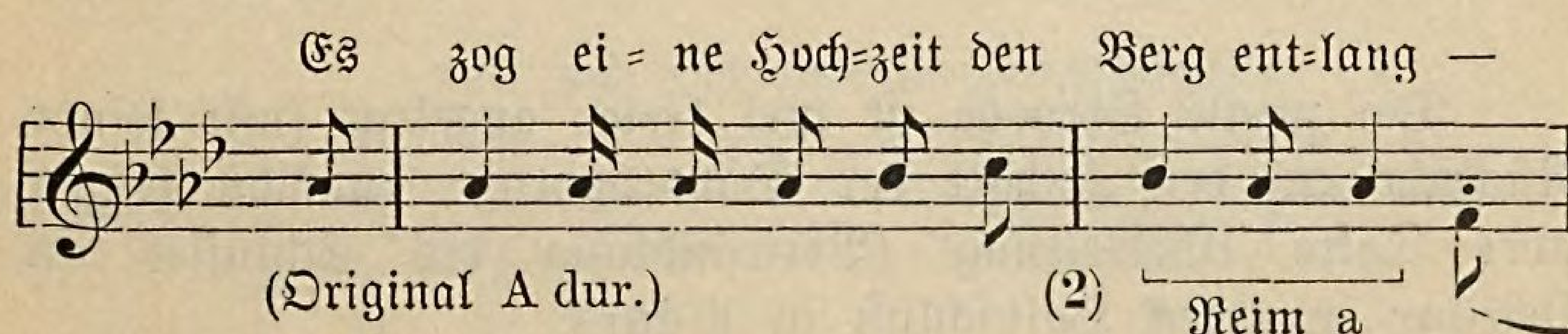


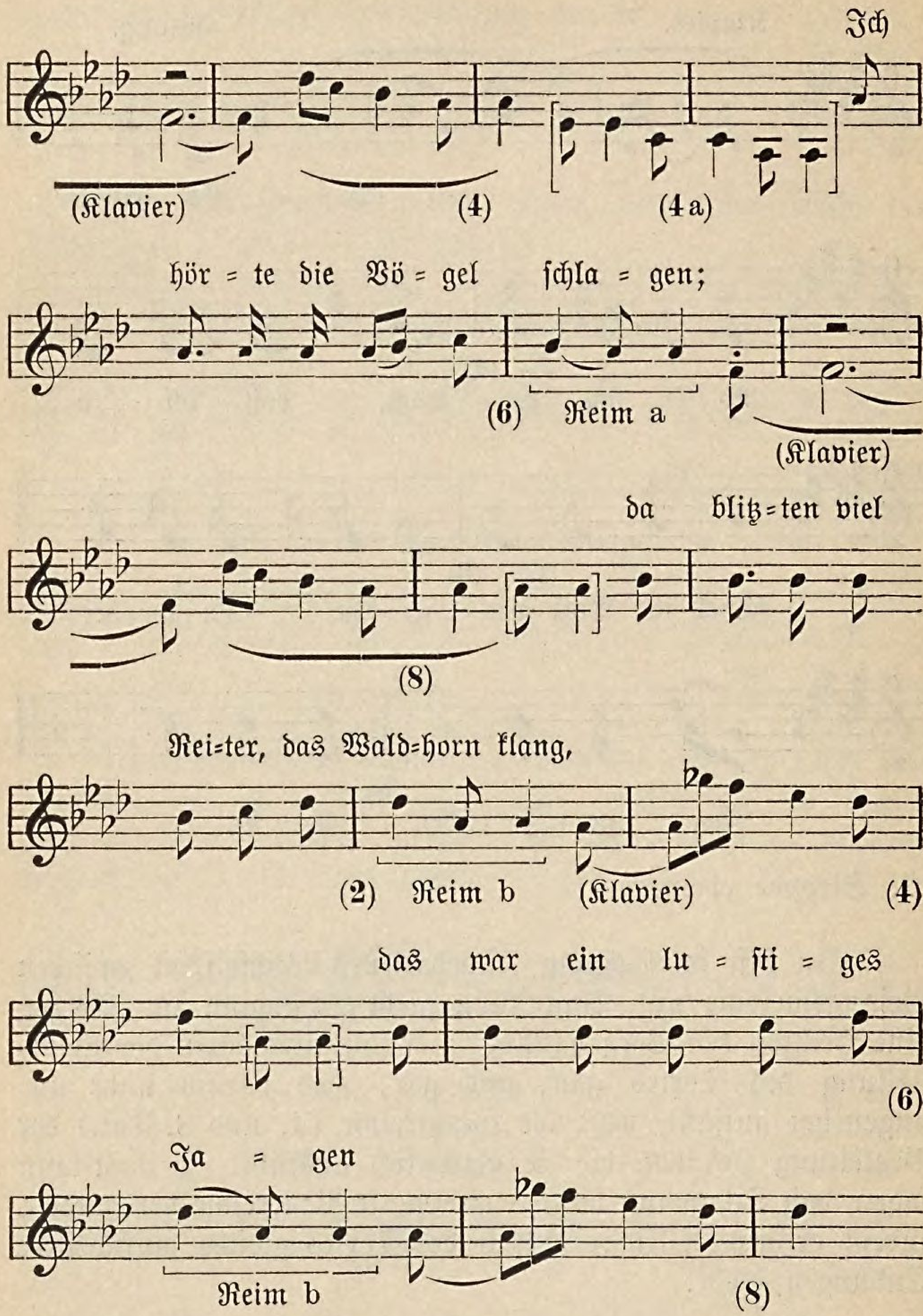

Ebenso meisterlich beseitigt R. Franz die Asymmetrie des dreizeiligen Bodenstedtschen „Es hat die Rose sich beklagt“ durch Vorspielen der fehlenden ersten Zweitaktgruppe:



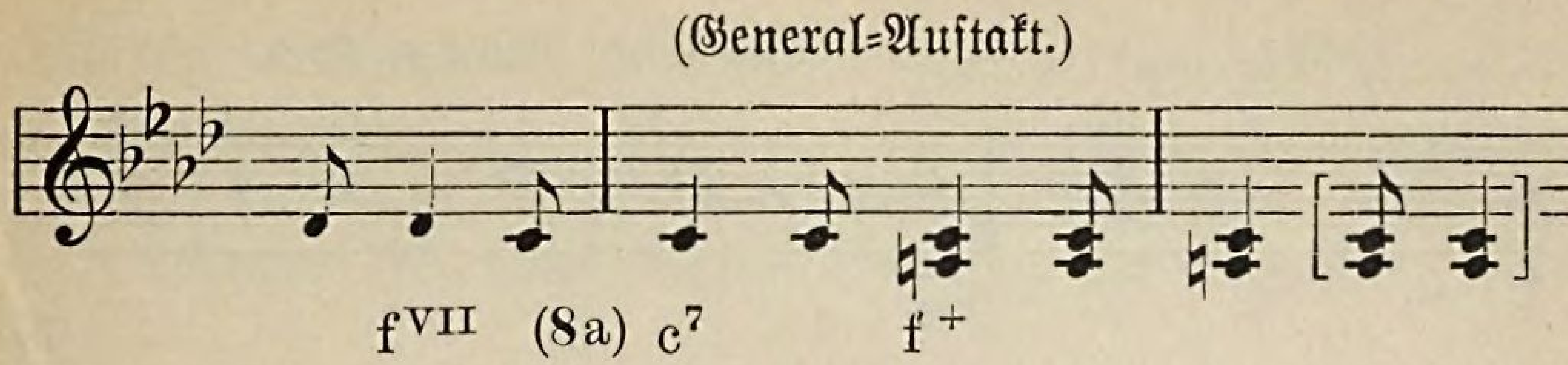

(2. Strophe ebenso.)

Ein fast durchgängig festgehaltenes Wechselspiel zwischen Gesangsmelodie und Begleitung giebt Schumann in „Es zog eine Hochzeit den Berg entlang"; er ignoriert darin die Reimstellung des Textes ganz und gar, was darum nicht unangenehm auffällt, weil die Hauptreime (4. und 8. Takt) der Begleitung zufallen, die sie getreulich ausführt; ja man kann sagen, daß Schumann die Kreuzreime in Paarreime verwandelt, indem er den Zeilen a und b des Textes gleiche musikalische Endungen giebt:



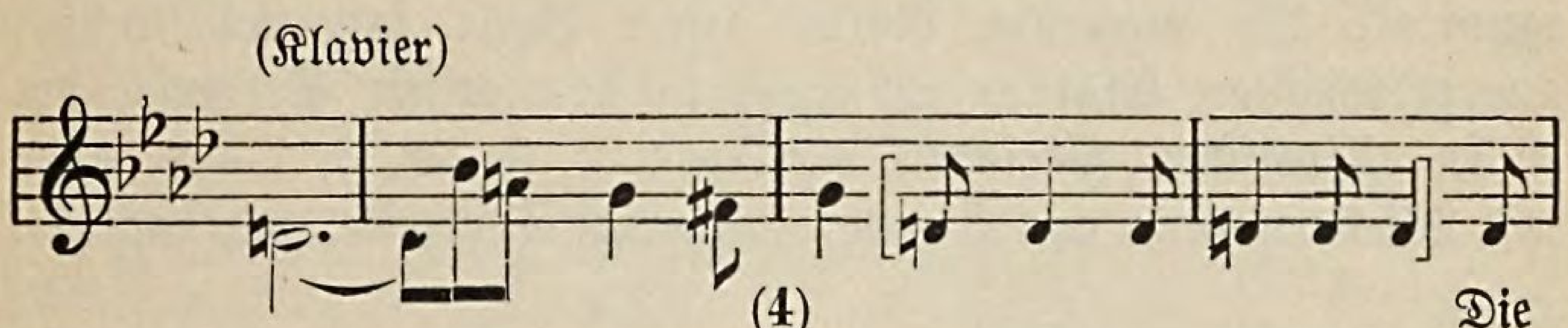



Die zweite Strophe ist viel freier angelegt (mit feiner Rücksicht auf den Inhalt der Dichterworte); zunächst folgen zwei Takte Überleitung (Verwandlung des Schlusses in Des dur in einen Halbschluß in F dur):



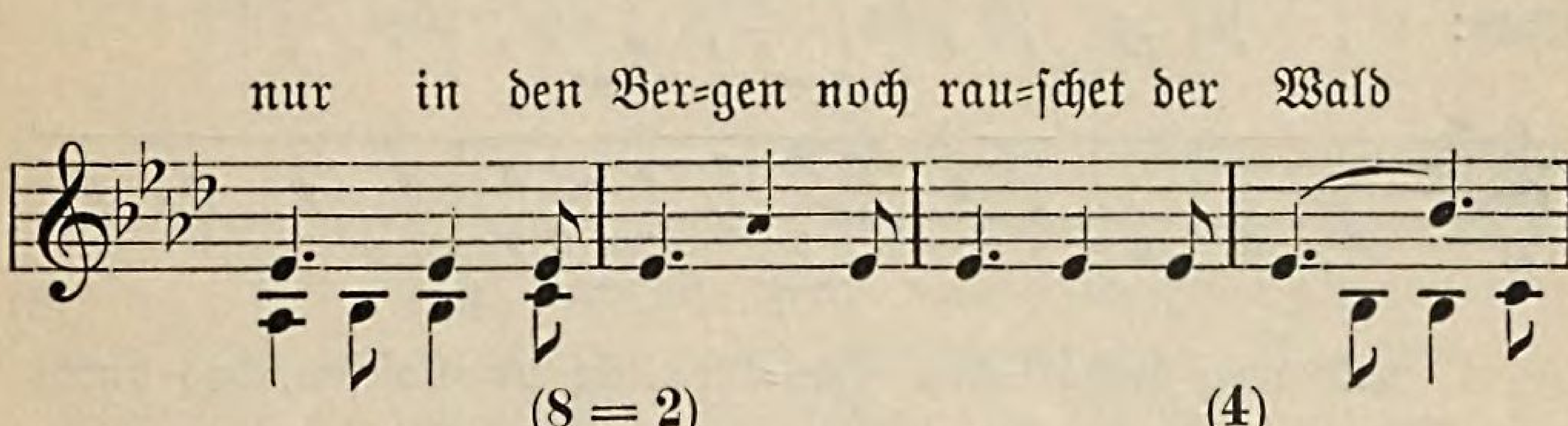

und nun geht es folgendermaßen weiter:

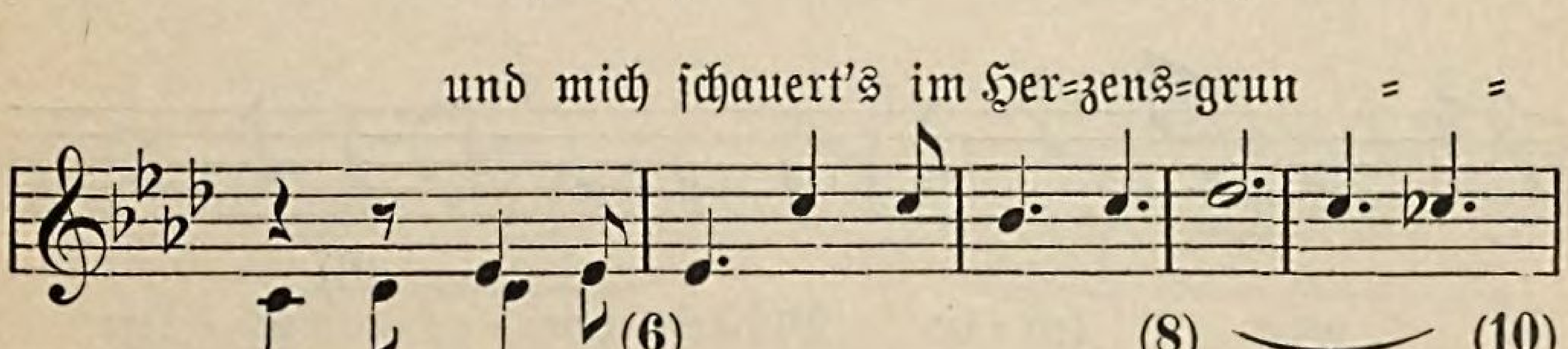


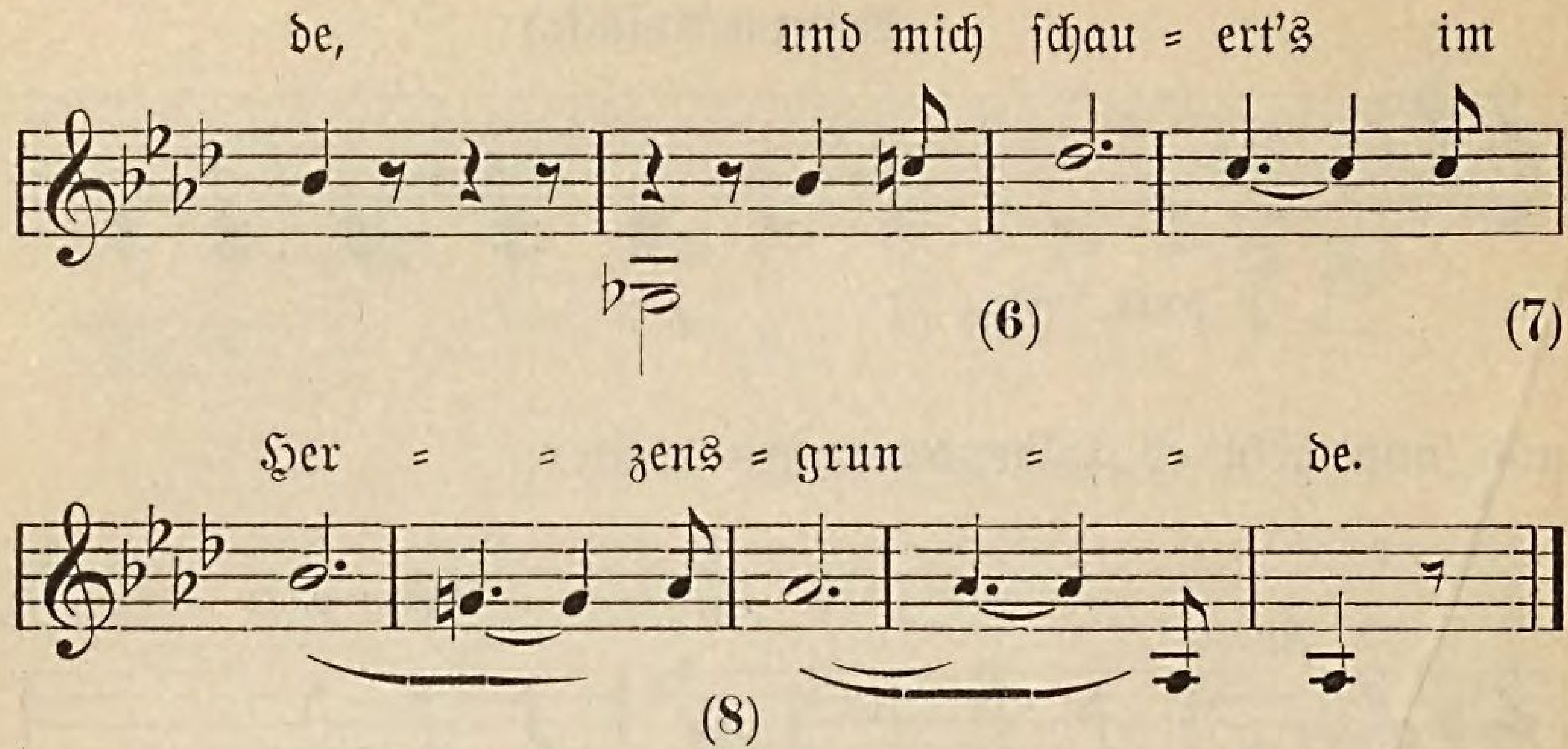







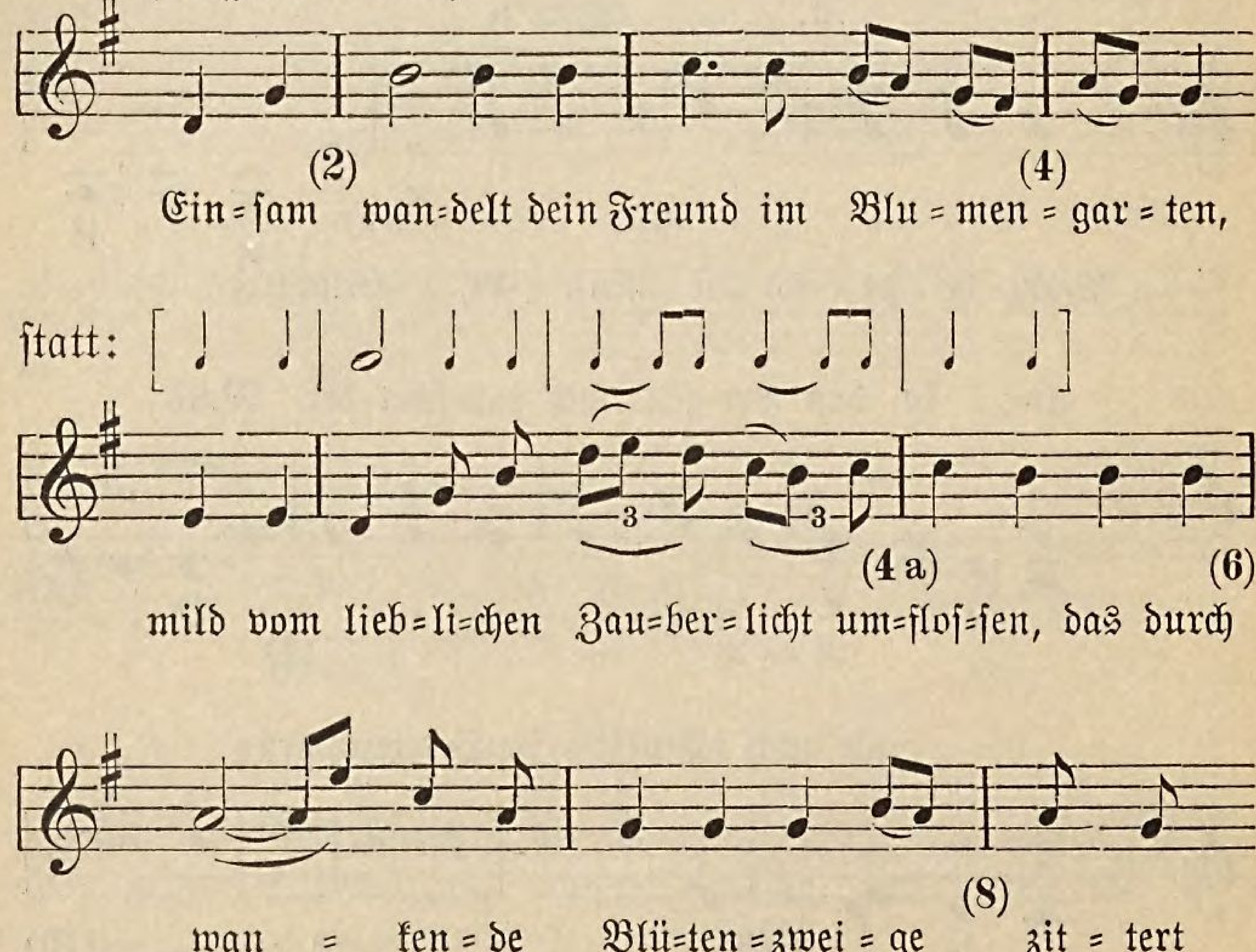


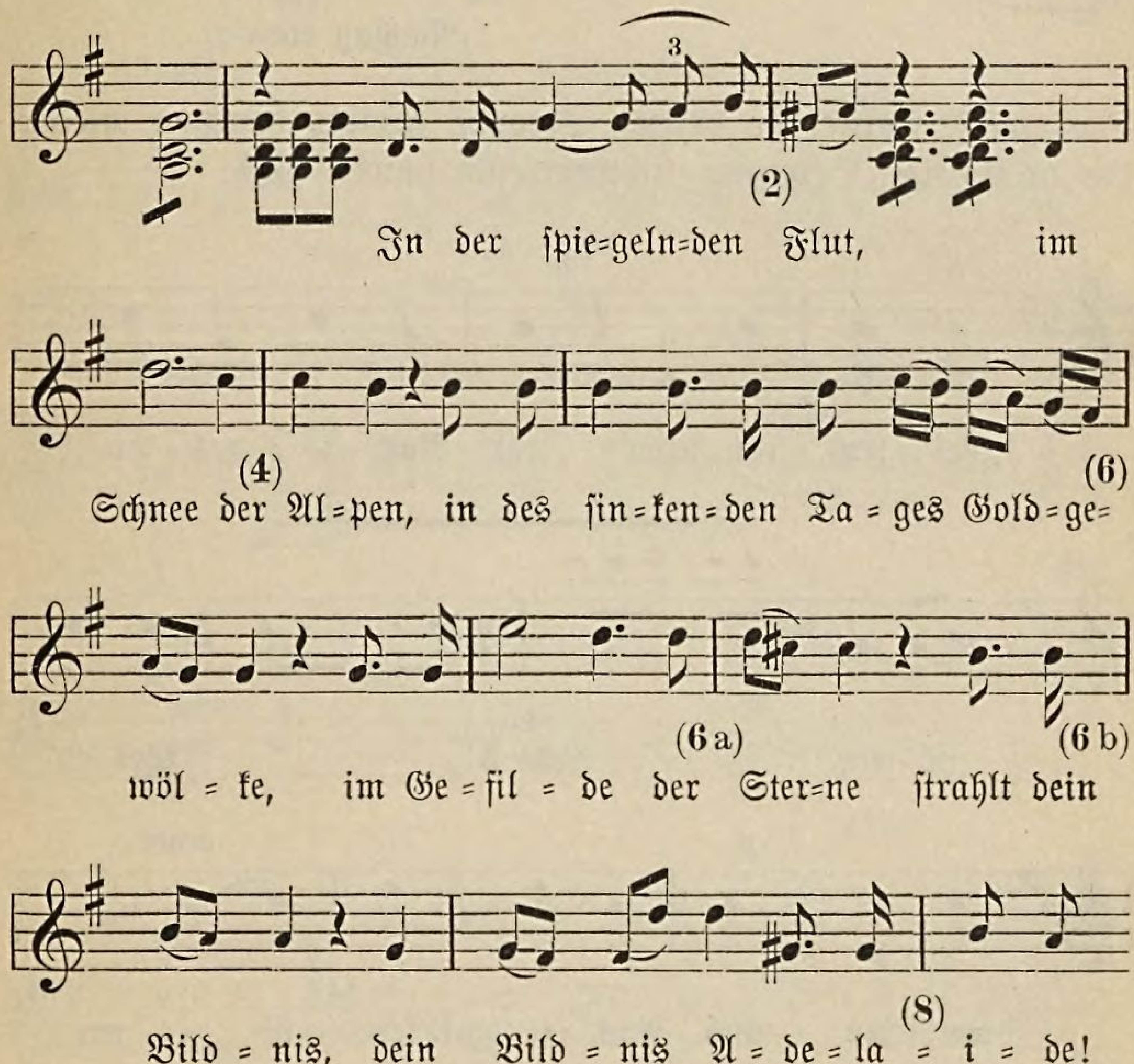



Viel weiter geht aber Beethoven in der „Adelaide“, deren Versmaß bekanntlich das der sapphischen Ode ist. Beethoven ignoriert die metrische Natur dieser Verse fast vollständig; am getreuesten folgt er ihr noch in der ersten Strophe, die er in elliptischen Perioden der Form 2, 3—4, 6, 7—8, aber mit Wiederholung von 3—4 (eine ganze Textzeile, gedrängter):

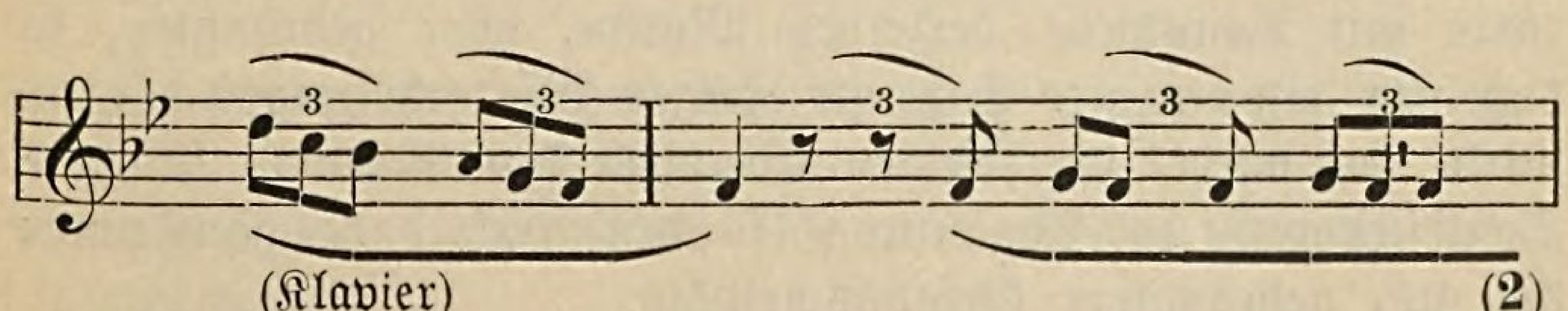
(Original B dur.)



Der letzten Textzeile („Adelaide!“) fügt er sodann einen zweitaktigen Anhang zweimal an (7a—8a, 7b—8b). In der zweiten Strophe meidet er alle Dreitaktigkeiten, drängt und dehnt den Text überaus frei und greift füllend mit der Begleitung ein:




Ähnlich ist auch der nächste Satz (Wiederholung der drei letzten Textzeilen) gebaut (2, 3—4, 3a—4a, 5—6, 6a, 7—8). Die dritte Strophe zieht nach einer zweitaktigen von D dur nach B dur überleitenden Zwischengruppe (7a—8a) die Begleitung zu wichtigerer Teilnahme am Aufbau heran:

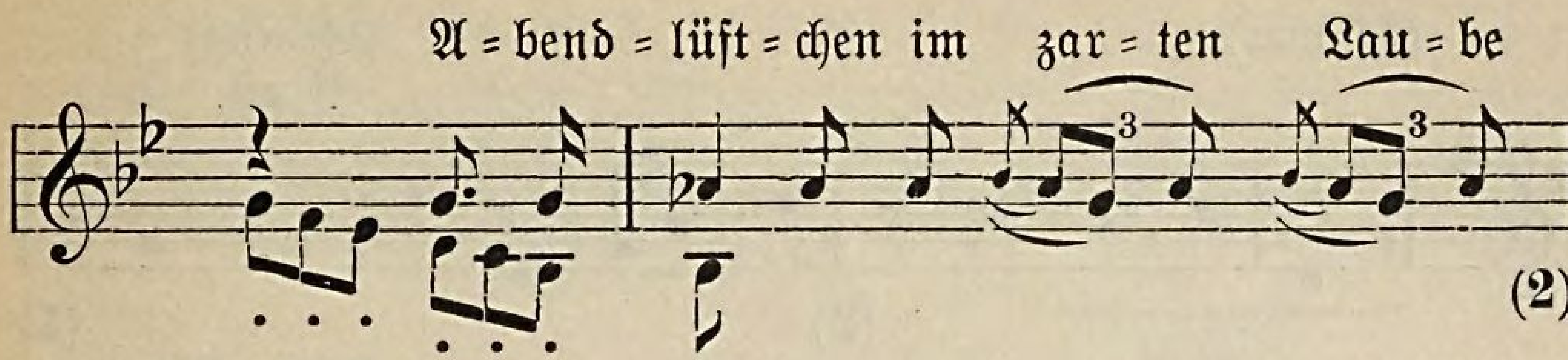





Die zweite Hälfte der dritten Strophe nimmt dagegen wieder die dreitaktige Ordnung (schwer=leicht=schwer) auf:




Der Text der ganzen Strophe wird nochmals wiederholt und zwar mit Benutzung derselben Motive, aber gedrängter, so daß nur ein einziger Satz mit einigen Wiederholungen daraus wird; das vorher die leichten Gruppen des Schemas füllende Tonleitermotiv der Begleitung (s. oben) rückt dabei ganz unter die nun gedrängtere Gesangsmelodie:




(2)



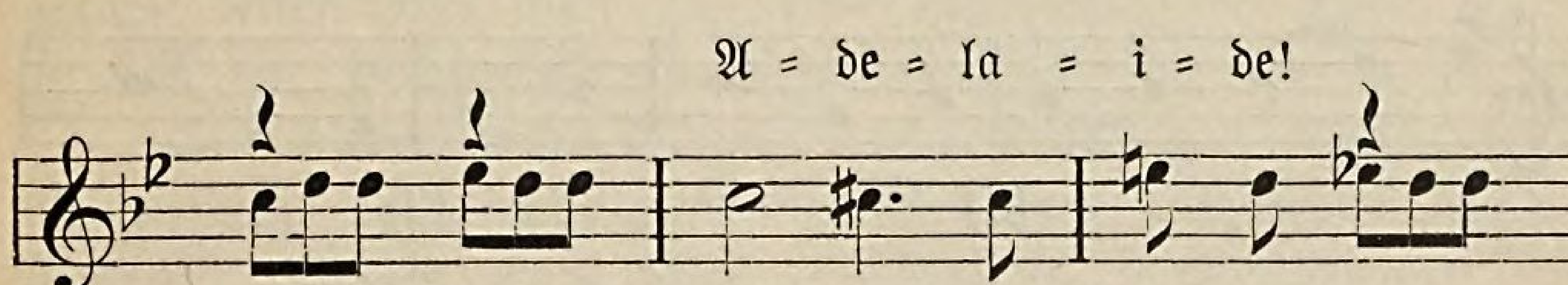

(4)



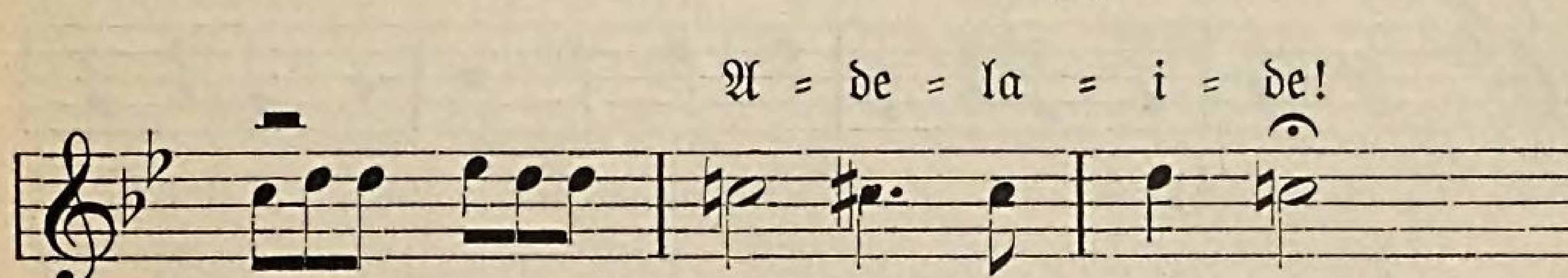

(6)




(6a)



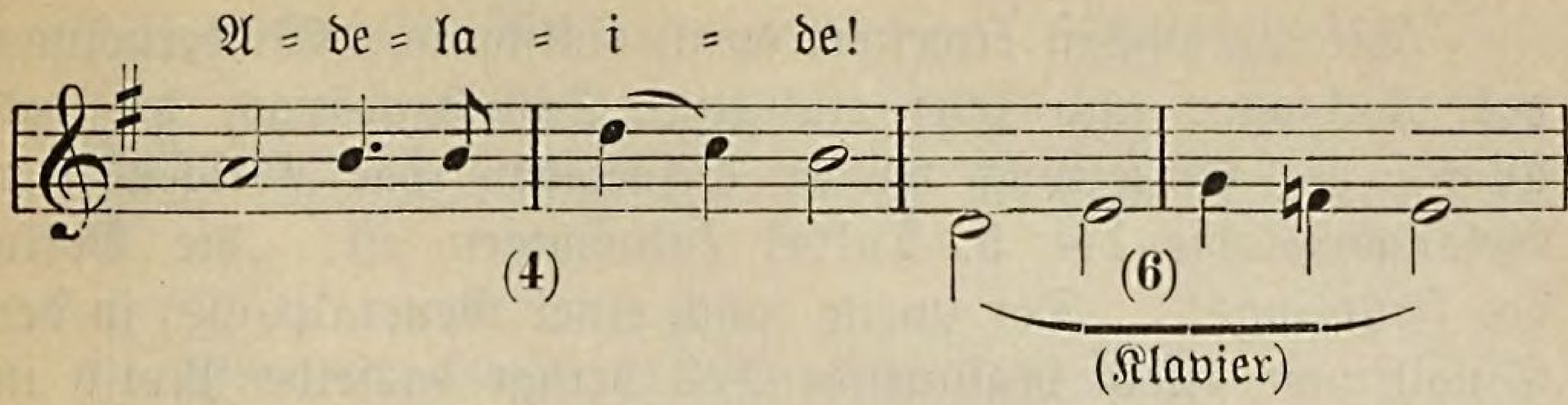

(8)

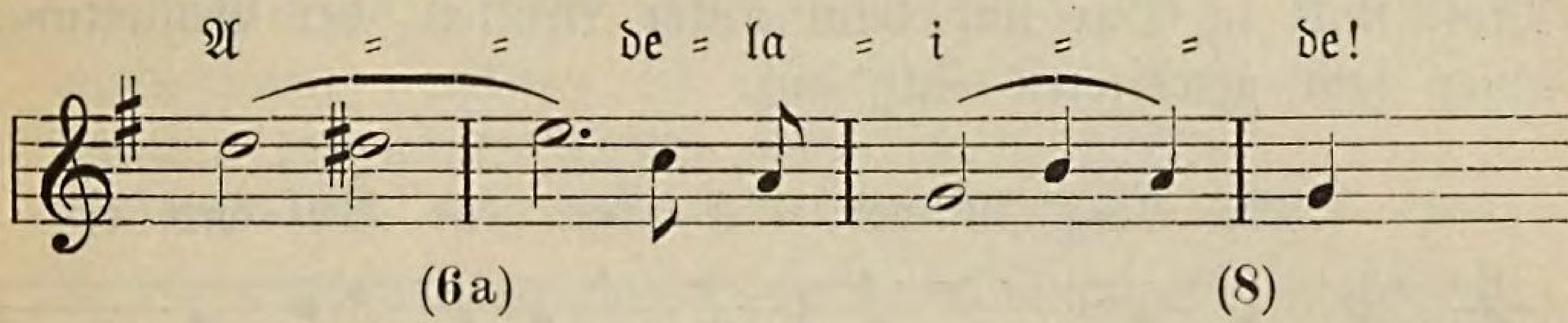



(8a)

Der Schlußteil des Liedes endlich (₵ Allegro molto) bringt wieder ein vollständiges Alternieren zwischen Begleitung und Gesangsmelodie, in welchem beide zum Aufbau der Periode zusammenwirken:


(Klavier)
(Gesang)
Einst, o
(2)
(4)
(IIda. Klavier)
Wun=der! o Wun=der! er=blüht auf
mei=nem Gra=be ei=ne Blu=me der
(8)
(2)
A=sche mei=nes Her=zens, der A=sche
(4)
mei=nes Her=zens, deut=lich schimmert,
(8)
(2)
deut=lich schimmert auf je=dem Pur=pur=blätt=chen, auf
(4)
je=dem Pur=pur=blätt=chen
(8)
(2)
(Klavier)

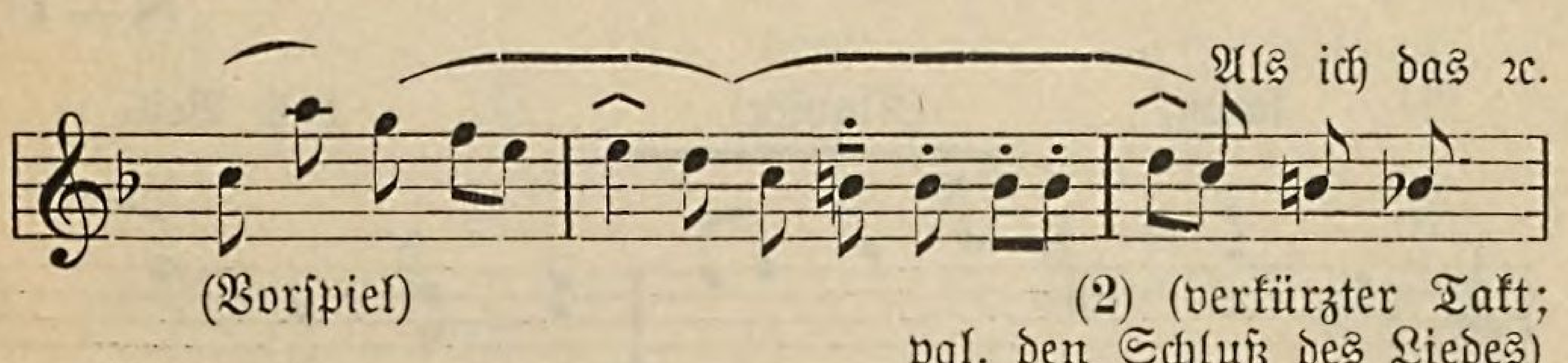


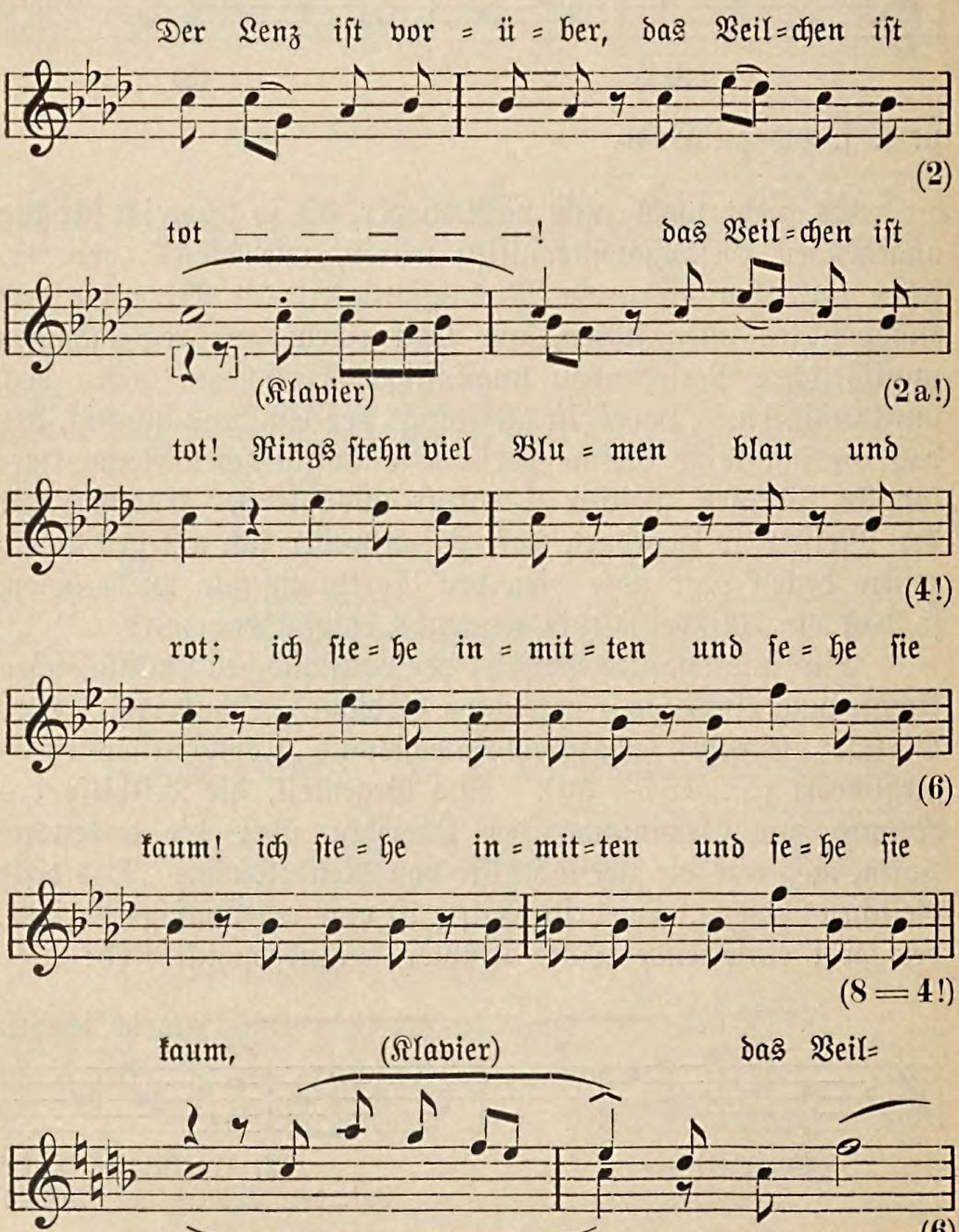

u. s. f. bis zu Ende.

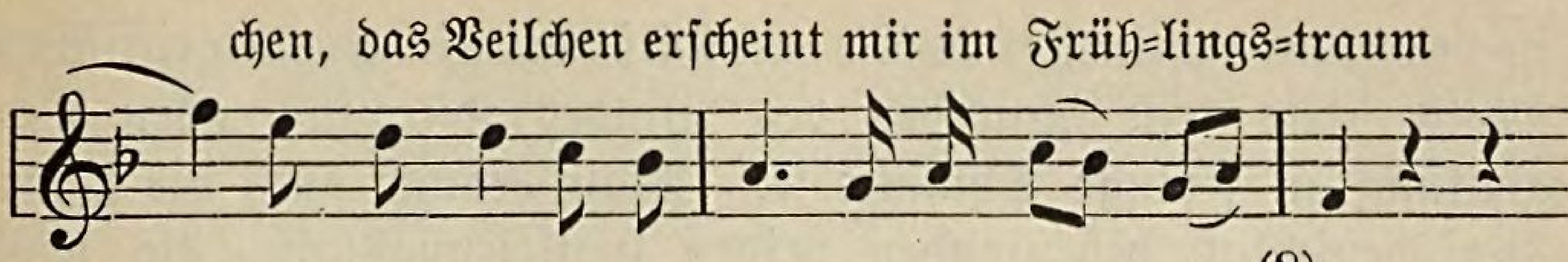
Es giebt wohl nicht viele Lieder, die so lehrreich für den angehenden Gesangskomponisten wären, wie dieses; wir ersehen aus ihm die große Mannigfaltigkeit der Wege, die dem Komponisten offen stehen, um trotz einem dem regelmäßigen musikalischen Periodenbau ungünstigen Textschema diesen doch durchzuführen. Dabei ist allerdings der Umstand günstig, daß das Gedicht keine Reime hat! Die musikalischen Reime (melodische Phrasen gleicher Struktur und gleicher Endung) hat der Meister so geordnet, daß sie entweder sich mit den Verszeilen decken oder aber dieselben Textbruchstücke wiederholen, so daß ein Mißverhältnis nirgends empfindbar wird.

Ein interessantes Beispiel der vollständigen musikalischen Umgießung eines sogar gereimten Gedichtes, Schuberts „Erster Verlust" [Goethe], habe ich im Katechismus „Kompositionslehre" zergliedert (S. 157—58). Das Gegenteil, die Mithilfe des Reimes zur Gewinnung der Übersicht über die erweiterte Form, mag uns die zweite Hälfte von Mendelssohns „Das erste Veilchen" zeigen. Die erste Hälfte ist eine regelmäßige Periode, der zwei einleitende Takte Klavier vorausgeschickt sind:



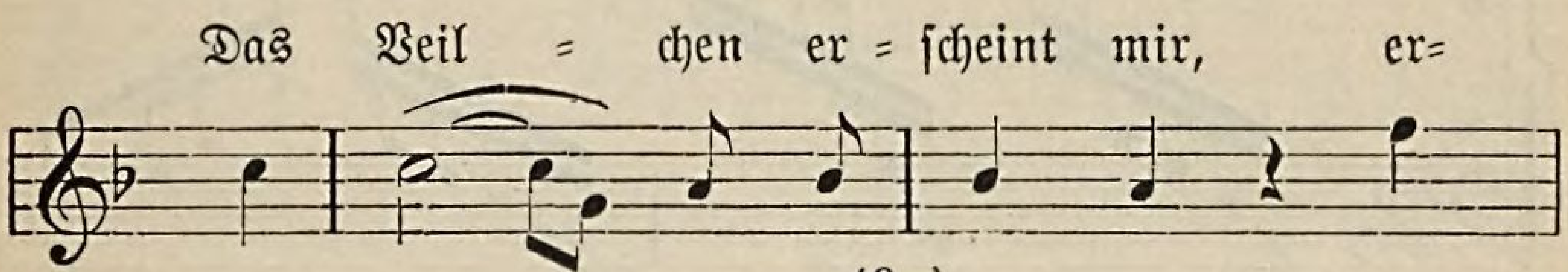
Die Periode ist erweitert durch vollständige Wiederholung des Nachsatzes und zwei eintaktige Schlußanhänge, die das Motiv der Einleitung wieder aufnehmen (das übrigens der Gesangsmelodie des 5. Taktes entnommen ist: „die Botin des Frühlings“). Der zweite (nach einer Generalpause) in der Singstimme allein beginnende Teil bringt dasselbe Motiv in Moll statt in Dur und baut unter Assistenz der Begleitung einen sehr geweiteten Satz auf:






(8)

Hier vermittelt der Reim das Verständnis der Beziehung des wirklichen vierten Taktes („rot“) auf den zweiten bezw. wiederholten zweiten („tot“), und ebenso enthüllt er die Zurückdeutung des achten Taktes zum vierten („kaum“ [8 = 4] — „traum“ [8]). Der Rest enthält nur Schlußanhänge mit einer in der Originalnotierung nicht kenntlichen Dehnung:




(6a)




(8a) (8b)

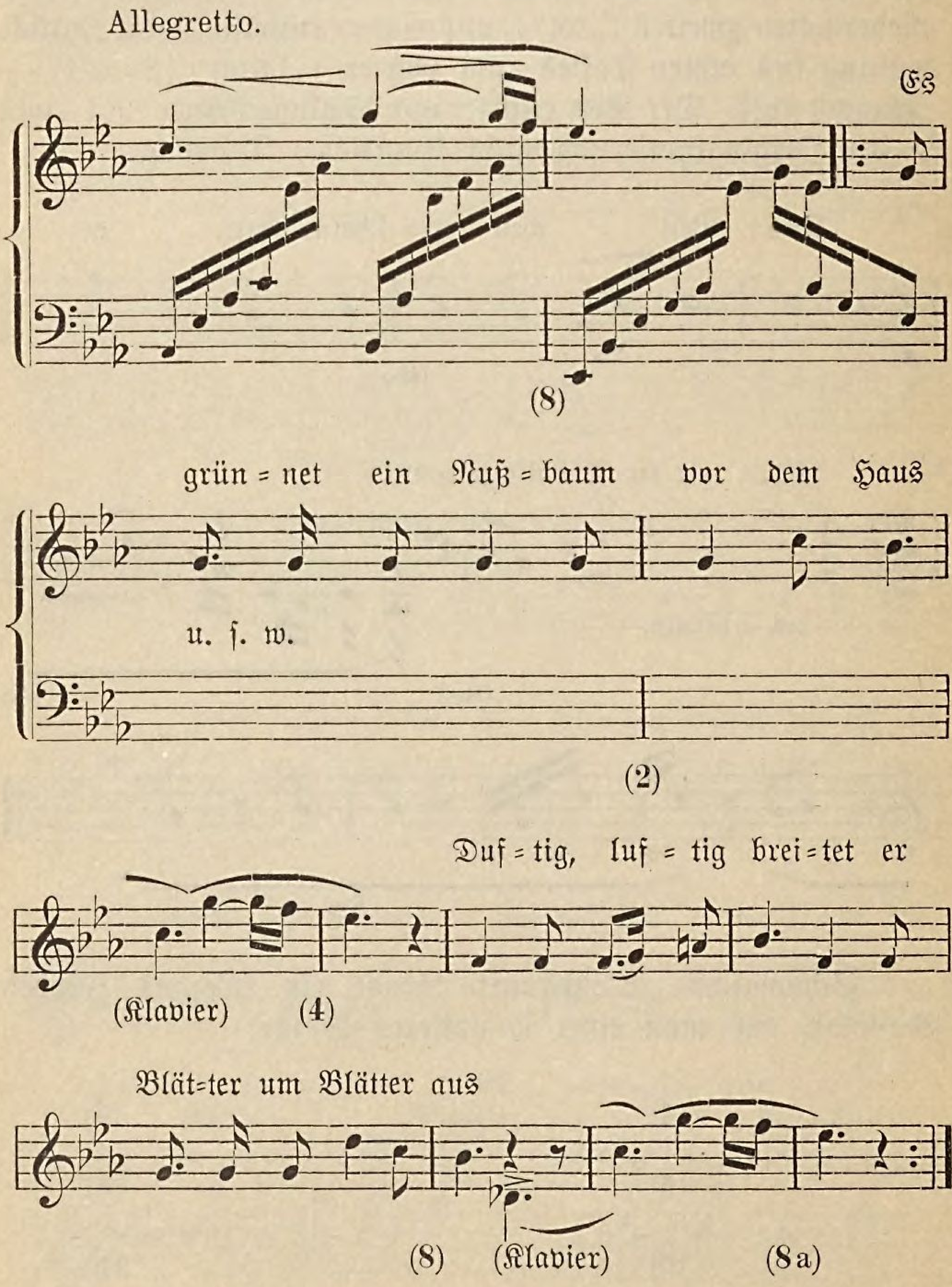


(8c)

Schumanns „Nußbaum“ bringt ein überaus sprödes Versmaß, das man etwa so notieren könnte:

| | | |
|---|---|---|
| ◡ \| – ◡ ◡ – ◡ \| – ◡ – | oder: | ◡ – ◡ ◡ \| – ◡ – ◡ \| – |
| (4) | | (4) |
| [◡] \| – ◡ [◡ – ◡] \| – ◡ [–] | | [◡] – ◡ [◡ \| – ◡] – ◡ \| [–] |
| (6) | | (6) |
| [◡] \| – ◡ ◡ – ◡ \| – ◡ – | | [◡] – ◡ ◡ \| – ◡ – ◡ \| – |
| (8) | | (8) |

in durchaus origineller Weise mit Hilfe der ein charakteristisches Motiv (das leise Rauschen des Windes) durchführenden Begleitung in strenge Symmetrie. Man beachte auch die einen Periodenschluß bedeutenden beiden Einleitungstakte, die nach jeder Strophe wiederkehren und zwar als Schlußwiederholung mit Rückwendung zur Haupttonart:



So gehts durch die drei ersten Strophen unverändert weiter; der zweitaktige Schlußanhang der dritten wendet aber nach F moll und die vierte lautet:



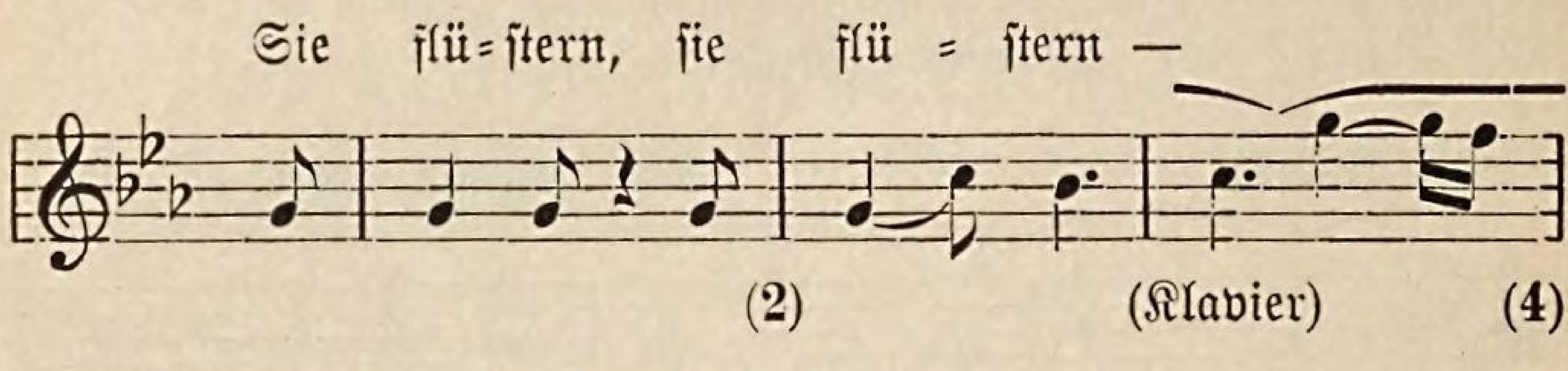

Hier hat Schumann (und gewiß mit Recht) den Dichterworten Gewalt angethan; dieselben müssen gelautet haben:

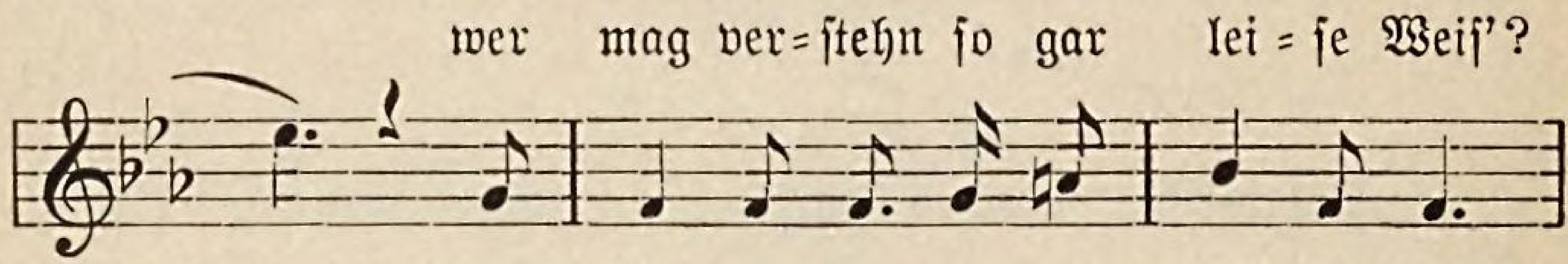
Sie flüstern von einem Mägdlein, das
dächte
Nächte
Tage lang, wüßt', ach, selbst nicht was.

Noch freier ist er mit der folgenden Strophe verfahren, deren ursprüngliche Form gewesen sein muß:

Sie flüstern — wer mag verstehen so gar
leise
Weise —
flüstern von Bräut'gam und nächstem Jahr.

Schumann gab sie so:



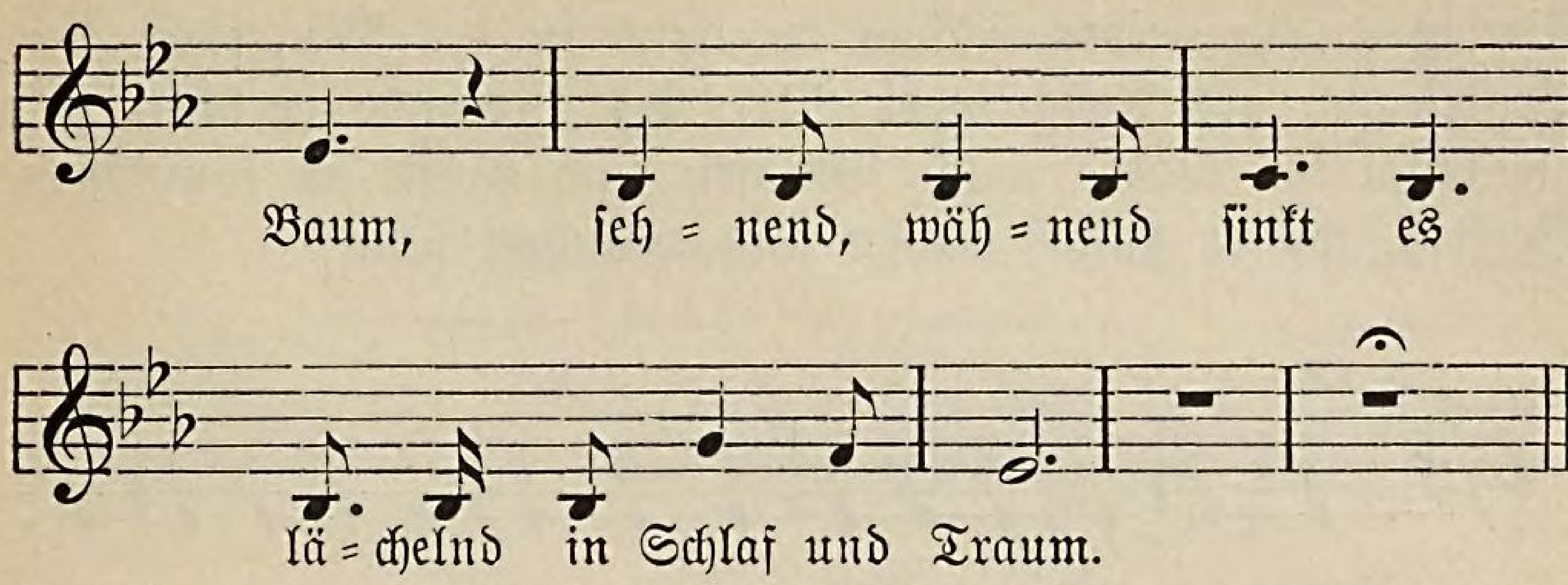







*Das Fehlen des Reims* (der freilich auch bei der ersten Strophe nicht auf den 4. und 8., sondern auf den 2. und 8. Takt fällt) ist hier allerdings etwas bemerklich; man übersehe aber nicht, daß das *Klavier* auf den 4. und 8. Takt thatsächlich reimt. Die letzte Strophe ist wieder textgetreuer und rückt den Reim sogar auf den 4. und 8. Takt. Man beachte auch den feinen Zug in der Melodieführung, daß die Singstimme ganz hinabtaucht (das Mägdlein sinkt in Schlaf und Traum):






## § 10. Erweiterung der Rolle der Begleitung. Ballade. Arie.

Die Begleitung ist uns ganz unmerklich zu einem immer gewichtigeren Faktor des Liedes erwachsen; aus einer simpeln harmonischen Stütze wurde sie mehr und mehr zu einem freier und freier sich entfaltenden Hilfsmittel musikalischer Charakteristik und nahm sogar schließlich alternierend mit der Singstimme an der Melodiebildung wesentlichen Anteil; Vor=, Zwischen= und Nachspiele gestalteten sich mehr oder minder bedeutsam, geradezu thematisch. Aber damit ist ihre Entwickelungsfähigkeit noch nicht am Ende angelangt. Es giebt Fälle — und dieselben sind gar nicht selten — *wo die Begleitung sich ganz und gar der Melodie bemächtigt und der Singstimme ganz unscheinbare Fülltöne der Harmonie zufallen*, wie wir sie in der Alt= oder Tenorstimme des schlichtesten Chorliedes fanden. Fälle, wo die Begleitung die Melodie übernimmt, wenn die Singstimme schweigt oder lange Töne aushält, fanden wir bereits mehrfach; dieselben haben aber keineswegs die eigenartige Bedeutung der nun zu betrachtenden.

Beethoven läßt in dem „Liederkreis an die ferne Geliebte", der in aller und jeder Beziehung den jungen Komponisten nicht warm genug zum Studium empfohlen werden kann, in der Mitte der zweiten Nummer („Wo die Berge so blau") das Klavier das melodische Thema in der Unterdominant=Tonart (!) A dur übernehmen und bannt die Singstimme fest auf e (für Männerstimme klein e, für Frauen=

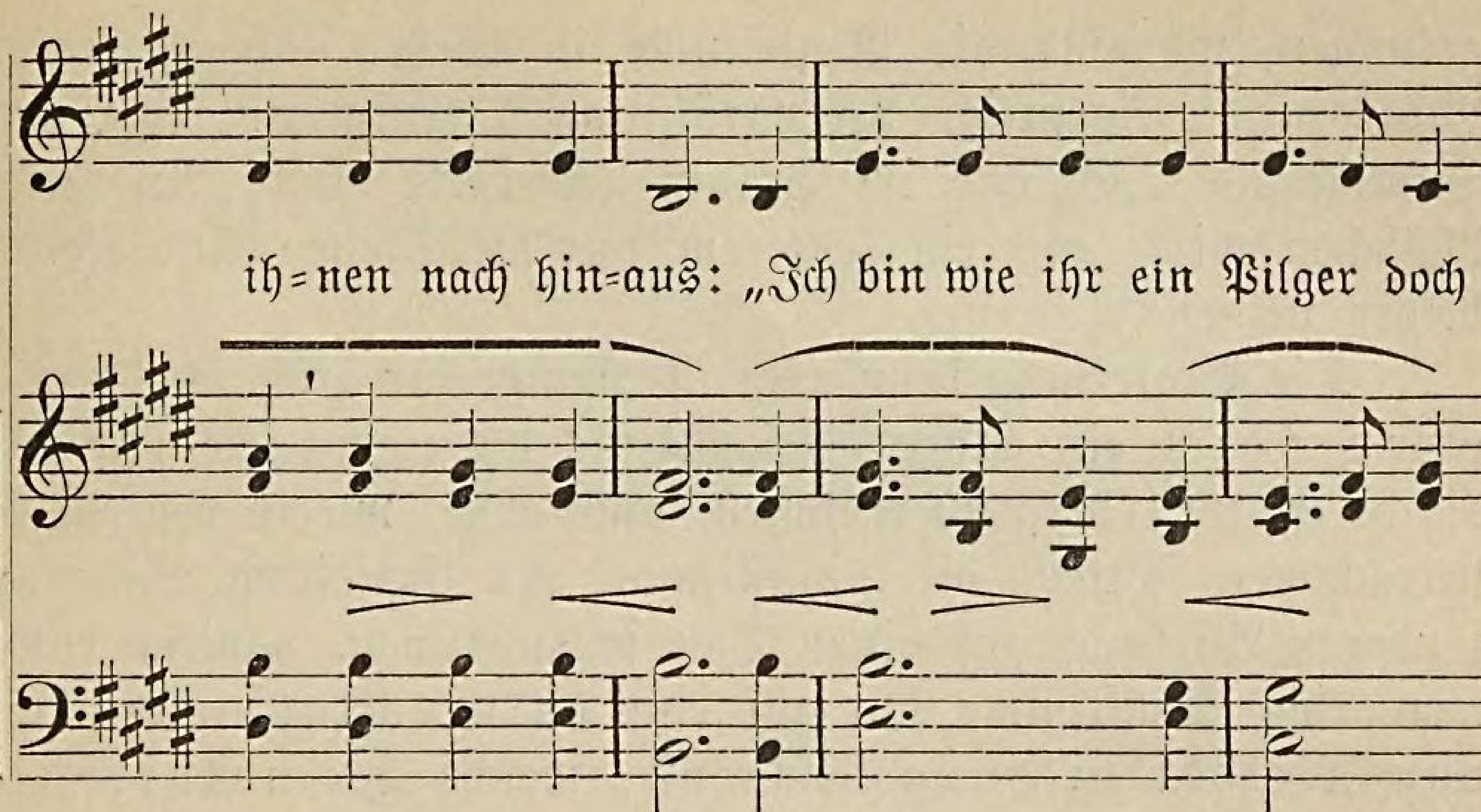
stimme $e^1$, in beiden Fällen durchaus in der Mittellage der Begleitung, als Tenor oder Alt); der Liebende verbirgt sich gleichsam im Walde unter Blumen und Gras im lauschigen Versteck, wo er ruhig sinnen und träumen kann:




u. s. w.

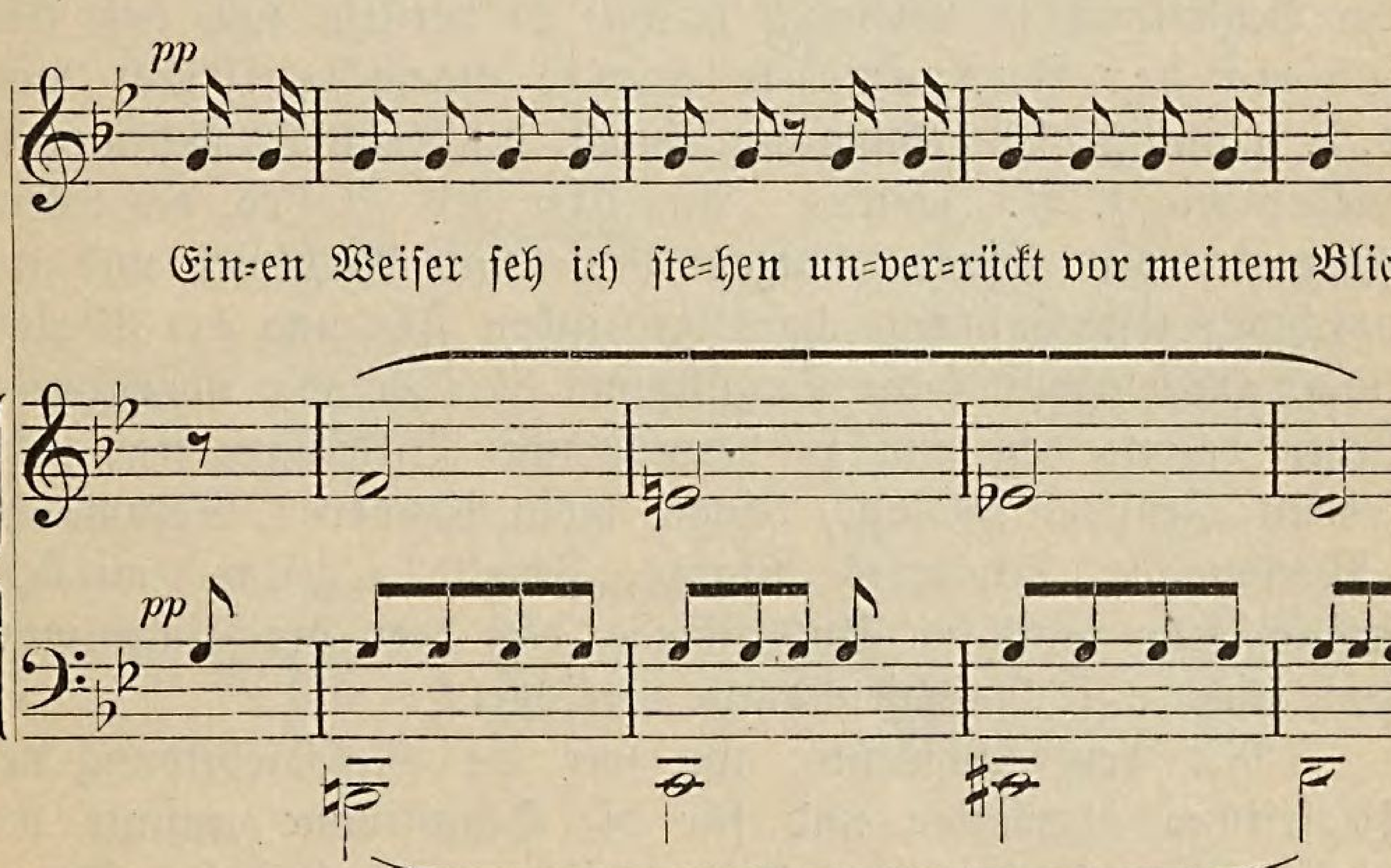
Noch frappanter ist die Wirkung desselben Mittels in Schuberts „Kreuzzug". Der Mönch steht am Fenstergitter seiner Zelle und sieht eine Ritterschar sich zum Kreuzzug einschiffen; das Schiff ist entschwunden, und der Mönch schaut ihm noch immer sinnend und in sich gekehrt nach (seine Stimme geht mit dem Baß (!) der Begleitung):






u. s. w.

Auch der Schluß von Schuberts „Wegweiser" macht durch das starre Stillstehen auf demselben Tone die ergreifendste Wirkung; der Blick kann nicht loskommen von dem Wegweiser, der dahin zeigt, „von wo noch keiner kam zurück":




Auch Schumanns „Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan" haucht den wortlosen Jammer des verwitweten Weibes im Stillstehen auf wenigen Tönen aus, fast gesprochen statt

gesungen, während die Begleitung in herben langgehaltenen Akkorden die eigentliche Weiterführung übernimmt. Vgl. auch Schumanns „Ich hab im Traum geweinet“ und „Aus alten Märchen winkt es“ (in letzterem nur die Stelle „Und Nebelbilder steigen“).

Die Begleitung kann aber überhaupt für größere Strecken oder gar durch ein ganzes Gesangsstück die eigentliche thematische Gestaltung übernehmen, auch ohne, wie in den bisher betrachteten Fällen, die Singstimme zur Erzielung einer besonderen Wirkung auf einen Ton festzubannen, nämlich dann, wenn die Singstimme sich auf eine halbrecitativische Art von Melodiebildung beschränkt, welche der natürlichen Betonung des einzelnen Wortes erhöhte Beachtung schenkt. Die Vor-, Nach- und Zwischenspiele, die uns auf unserem bisherigen Wege durch die Litteratur fast überall begegneten, desgleichen die an der motivischen Arbeit mit Anteil nehmenden Begleitungen, ja selbst die nur motivisch figurierten, haben uns zur Genüge einen Begriff geben können, was wir unter gänzlicher Übernahme des Thematischen seitens der Begleitung zu verstehen haben; es versteht sich, daß das Thema der Instrumentalpartie charakteristisch sein, d. h. in inniger Beziehung zum Inhalt des Gedichtes stehen muß. Lieder wie z. B. Jensens „Am Ufer des Flusses, des Manzanares“ mit seinem langen Vor- und Nachspiel und der durchweg festgehaltenen charakteristischen Färbung der Begleitung, auch während die Singstimme die Melodie übernimmt, stehen bereits den nun zu betrachtenden Bildungen sehr nahe (ebenso Jensens „Klinge, klinge, mein Pandero“, Schumanns „Mondnacht“, Schuberts „Stadt“, „Forelle“ u. a.), nur mit dem freilich sehr radikalen Unterschiede, daß eben die Singstimme doch nicht auf Melodiebildung verzichtet.

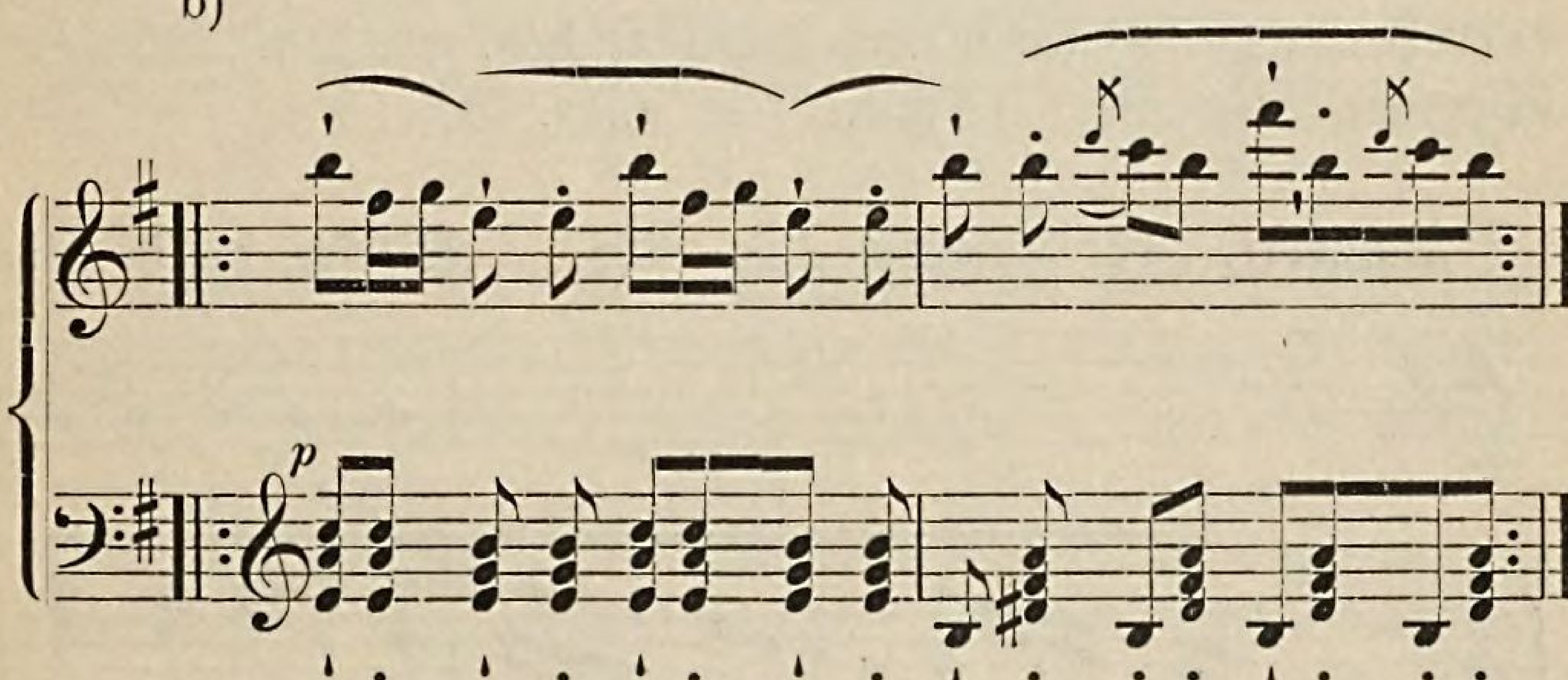
Mit dem Momente, wo wir die Melodiebildung der Begleitung überlassen und für die Singstimme anstatt der musikalischen Ausdeutung des poetischen Gehaltes des Textes vielmehr die natürliche Deklamation fordern, verlassen wir den Boden des eigentlichen Liedes und treten auf das Gebiet der dramatischen Komposition über. Ehe wir uns dem wirklichen Recitativ zuwenden, werfen wir nur noch einen

Blick auf die Kompositionsweise, welche die Singstimme zwar noch Melodie bilden läßt, aber dennoch die eigentliche Themenbildung der Begleitung anvertraut, wie das in einer Anzahl von Balladen geschieht. So enthält die Ballade „Herr Oluf" von K. Löwe in ihrer ersten Hälfte (in der zweiten dominiert wieder vollständig die Singstimme) zwei Themen, welche beide zunächst das Klavier vorspielt; das eine (a) malt den durch die Nacht reitenden Oluf, das zweite (b) den Tanz der Erlenmädchen:

a)

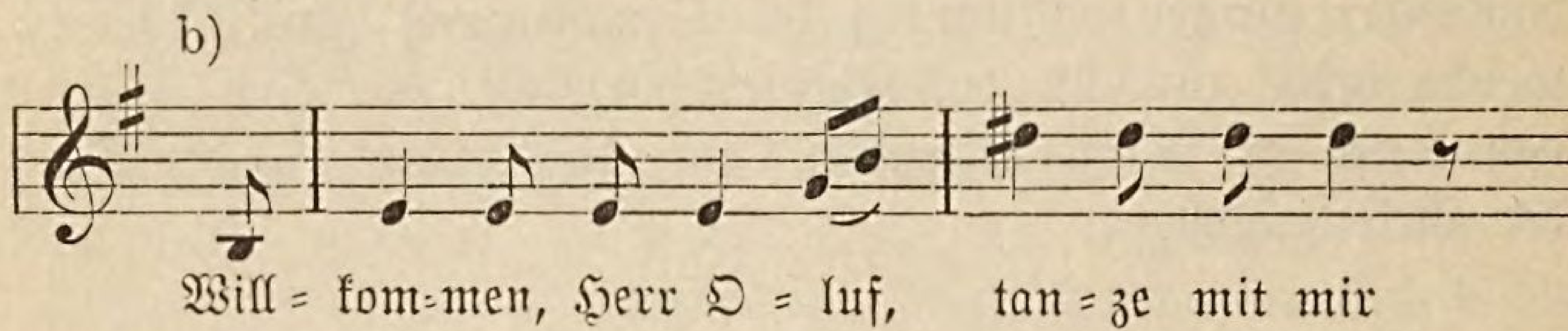


b)



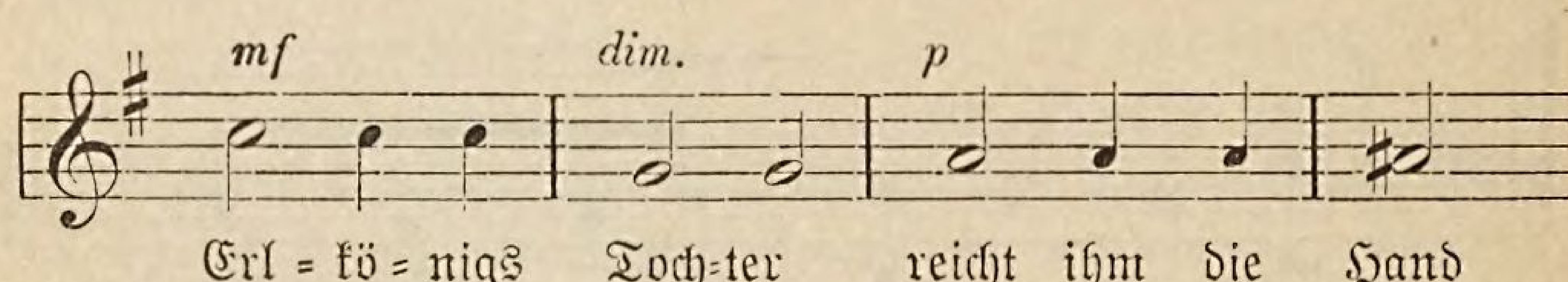
Diese beiden Themen beschäftigen fortgesetzt die Begleitung, während die Singstimme die Haupttöne des ersteren herauszieht und beim zweiten ein dasselbe durchkreuzendes selbständiges Motiv festhält:



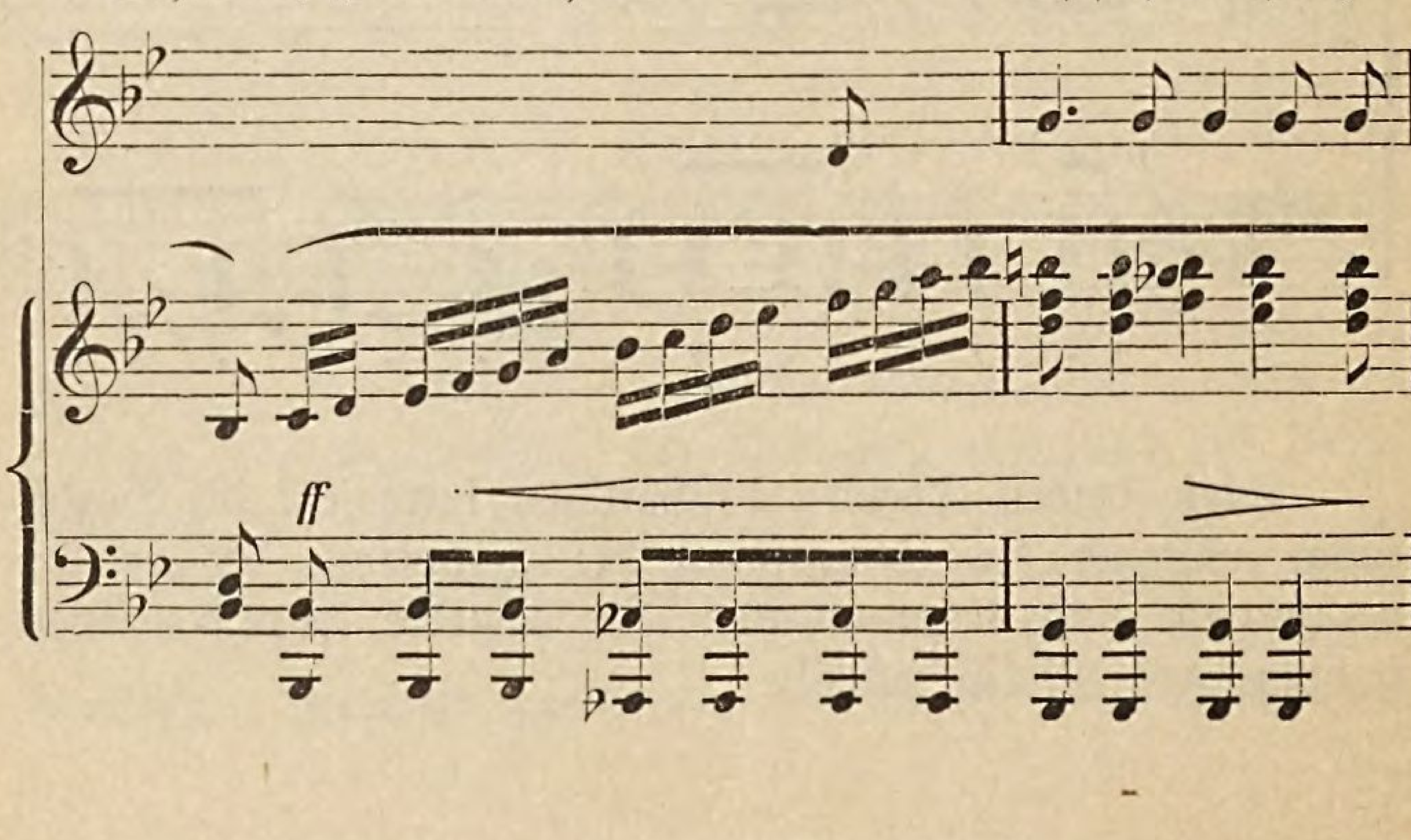

u. s. f.

Als eine Art Refrain löst endlich das zweite Thema (Elfentanz) wiederholt ein Motiv in starren langen Noten (in Gesang und Begleitung zusammenstimmend) ab:

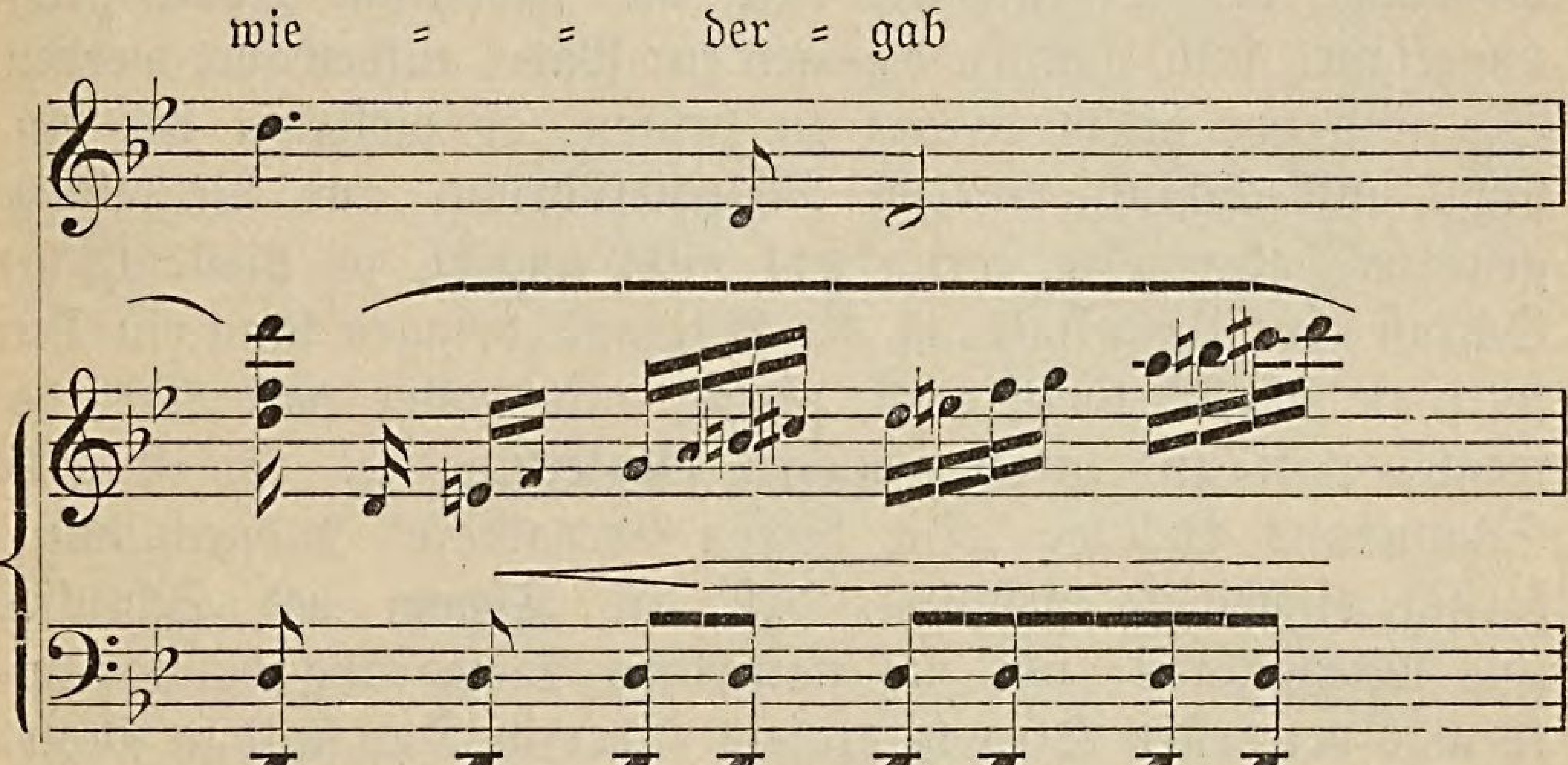



Ähnliche Gestaltungsweise findet man in anderen Löweschen Balladen, desgleichen in Schubertschen, wie dem „Sänger" (Goethe), „Taucher" (Schiller) u. a., z. B.:

**Schubert**, „Der Taucher". Die Was=ser, die sie hin=

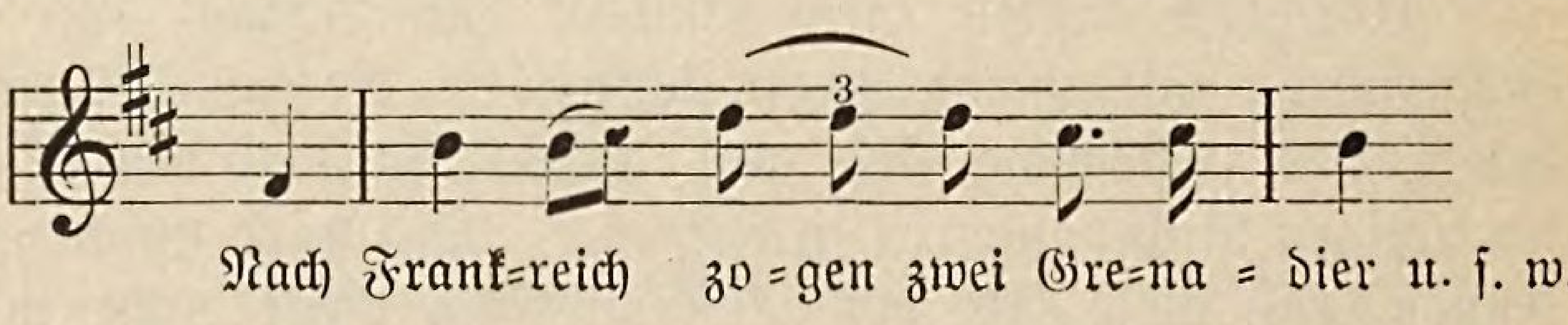




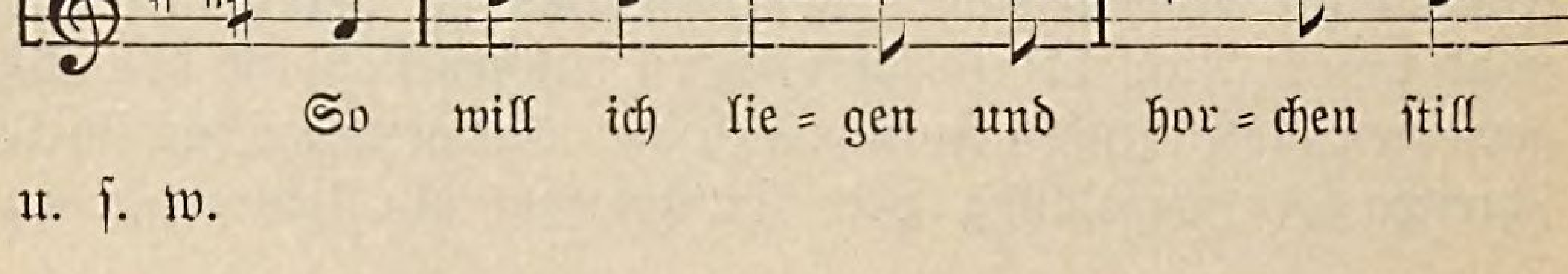




Übrigens enthält diese Ballade eine Anzahl sehr weit ausgeführter instrumentaler Zwischenspiele, die zur Illustration des Textes notwendig sind, und gleichzeitig auch dem Sänger die nötigen Ruhepausen (!) gewähren. Man wird unschwer erkennen, daß diese Art von Tonmalereien meist nicht mit so feinen Pinselstrichen ausgeführt sind, wie die sich der Melodie enger anschmiegenden Begleitungen; sie gemahnen mehr schon an die derben Umrisse der Dekorations-Malerei. Nähere Anleitung zur Komposition solcher Partien zu geben, ist hier nicht unsere Aufgabe; sie unterliegen selbstverständlich den allgemeinen musikalischen Formprinzipien, nur gestattet das Fortschreiten der Erzählung oder Schilderung ein Übergehen zu

anderen Themen ohne die unbedingte Notwendigkeit des Zurückkommens auf schon dagewesene. Freilich wird es dem Musiker schwer, ganz auf Abrundung, auf einen Kreislauf der Themenordnung, ein A-B-A zu verzichten, und wenn es der Text nur irgend zuläßt, wird er doch auch eine Art geschlossener Form für die Komposition größerer Gedichte zu gewinnen suchen. Viele Balladen sind so einfach (im Text), daß sie die Komposition als schlichte (strophische) Lieder oder Chorlieder a capella zulassen und gefunden haben (vgl. Schuberts „König in Thule“, „Fischer“, Schumanns „König in Thule“, „Schön Rohtraut“ u. s. w.). Texte dieser Art können daher für die allerersten Übungen im Vokalsatz mit herangezogen werden. Andere, die zufolge einer mehr dramatischen Entwickelung des Textinhaltes für die strophische Komposition ungeeignet sind, müssen dagegen für später aufbewahrt werden. Sie sind vor allem darauf zu prüfen, ob vielleicht der Anfang und Schluß einerlei Melodieführung und Begleitung gestatten, oder aber, wenn das nicht angeht, ob vielleicht der Schluß eine Umgestaltung des Anfangs bringen kann (in Dur statt in Moll, forte statt piano, mit voller oder stark bewegter statt mit zarter, ruhiger Begleitung) 2c. So ist z. B. Schumanns Ballade „Die beiden Grenadiere“ dadurch musikalisch einheitlich gestaltet, daß das Thema des Schlusses (die Marseillaise) sich als natürliche Steigerung des Hauptthemas der ersten Strophe ergiebt (aber in Dur statt in Moll). Nach zwei einleitenden Takten beginnt die Singstimme:



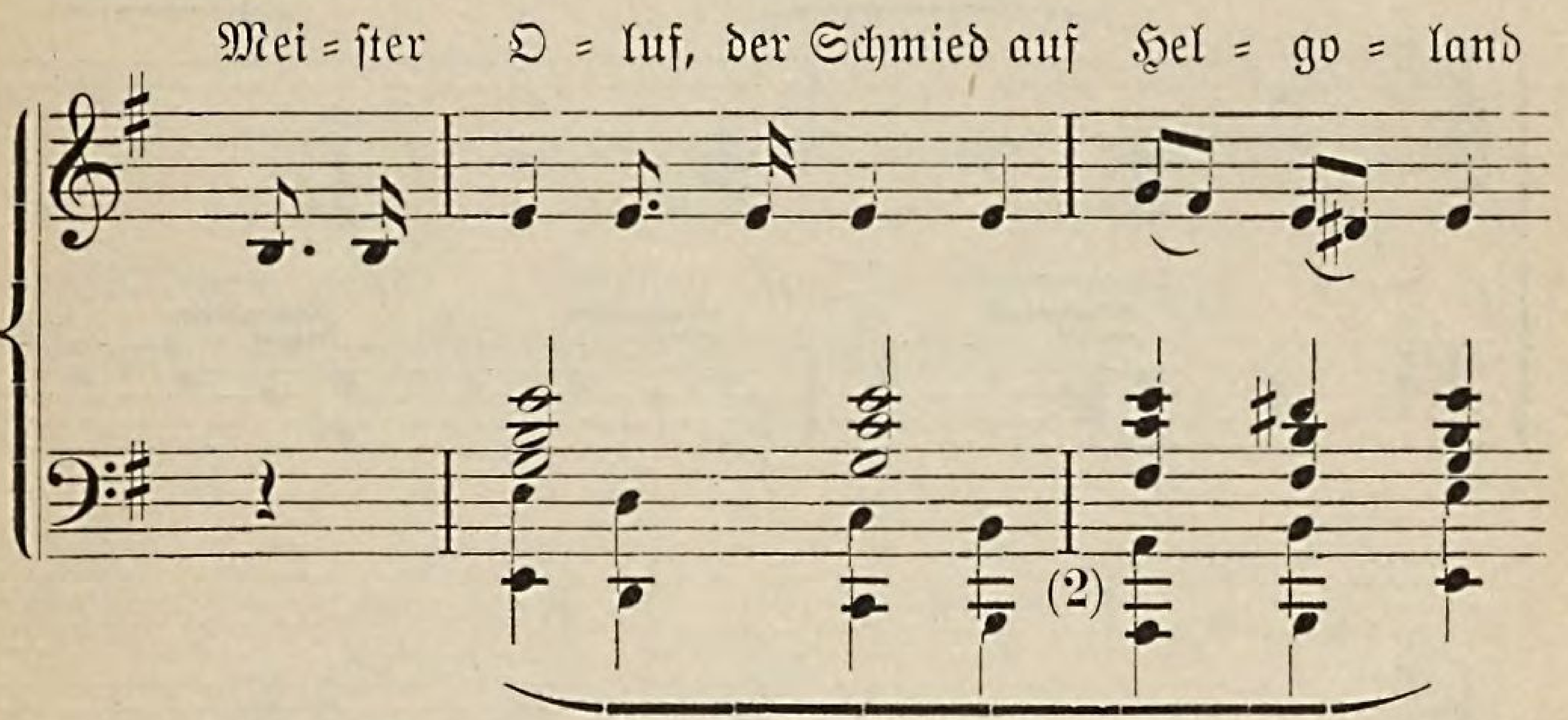

Der Schlußteil beginnt:




u. s. w.

Löwes Ballade „Odins Meeresritt“ hält sogar einen Hauptgedanken durch alle Strophen fest, weiß denselben aber gemäß den Anforderungen des Textes so mannichfach zu modifizieren und durch die Begleitung in so verschiedene Beleuchtung zu rücken, daß die Ballade als vollständig durchkomponiert erscheint. Der Anfang ist ruhig gehalten; Schmied Oluf auf Helgoland verläßt um Mitternacht den Ambos, um sich schlafen zu legen:

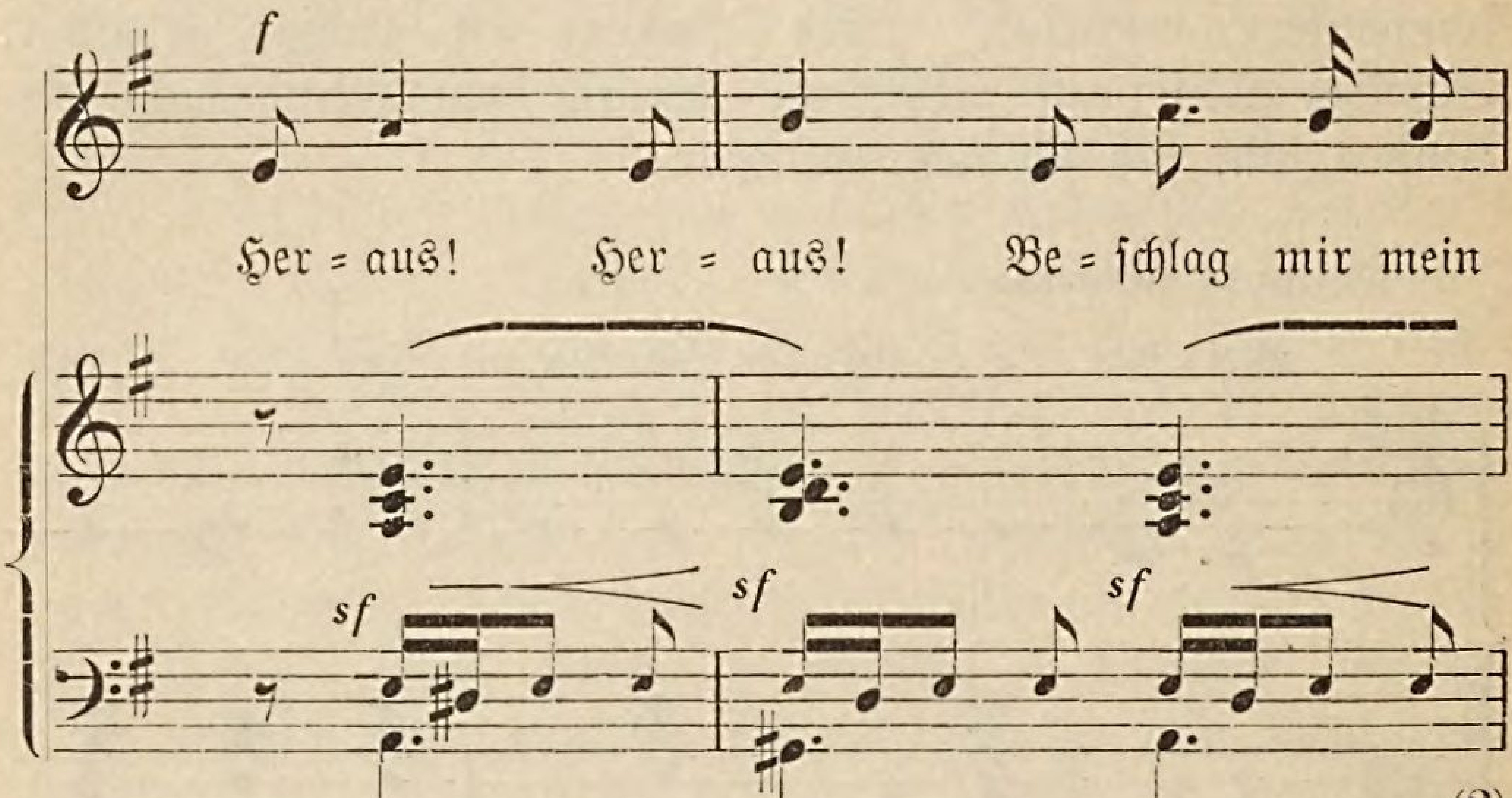
Andante maestoso.



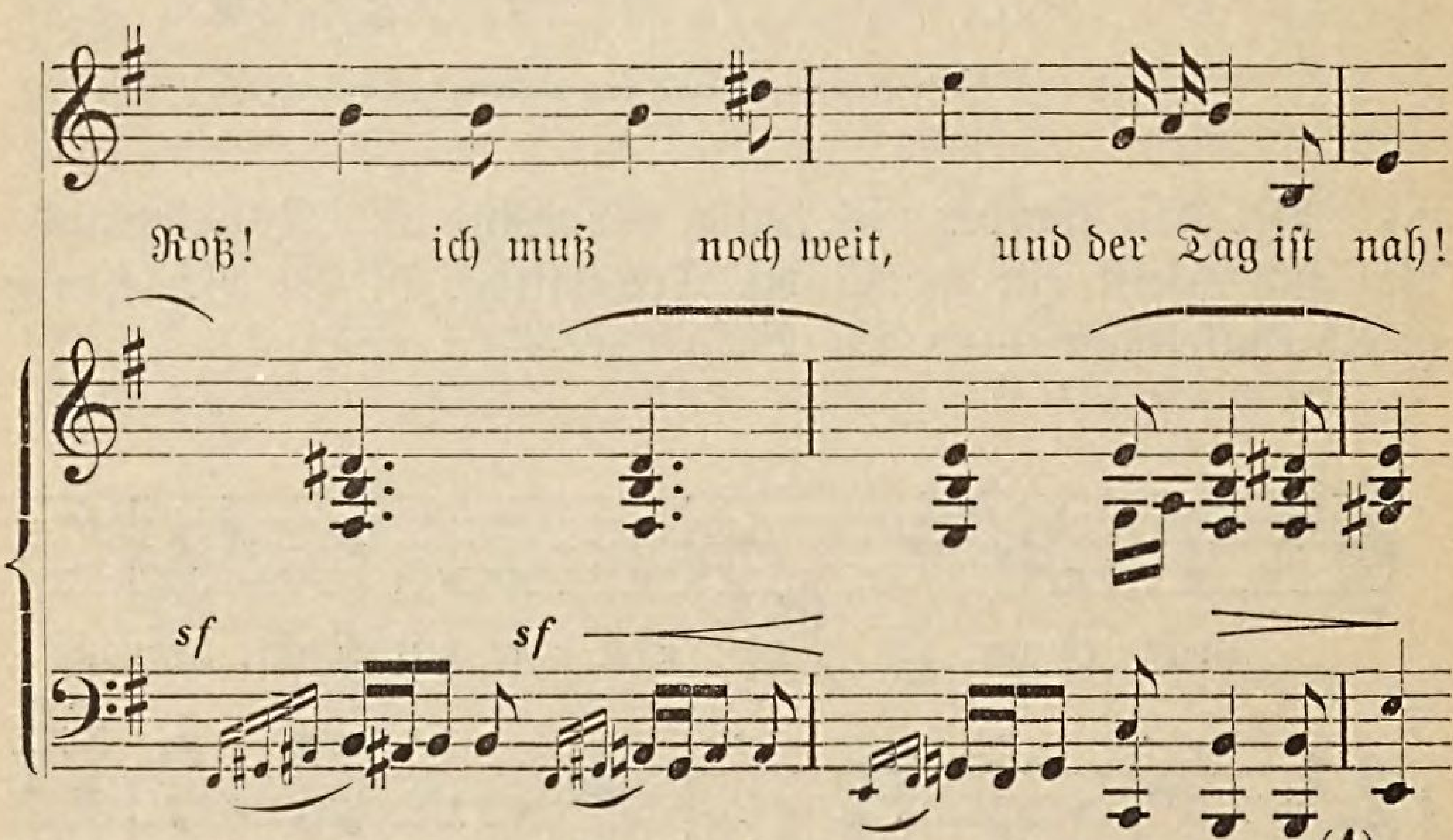

Bei den Worten „es heulet der Wind am Meeresstrand“ regt sich zuerst ein wenig die Tonmalerei in der Begleitung (Sechzehntelfigur h ais im Baß), da —



Nun schlägt der Takt in den lebendigeren $^6/_8$ um, und das Hauptthema (schon im vorigen kenntlich) nimmt seine Hauptgestalt an, während die Begleitung einen galoppierenden Reiter-Rhythmus markiert:

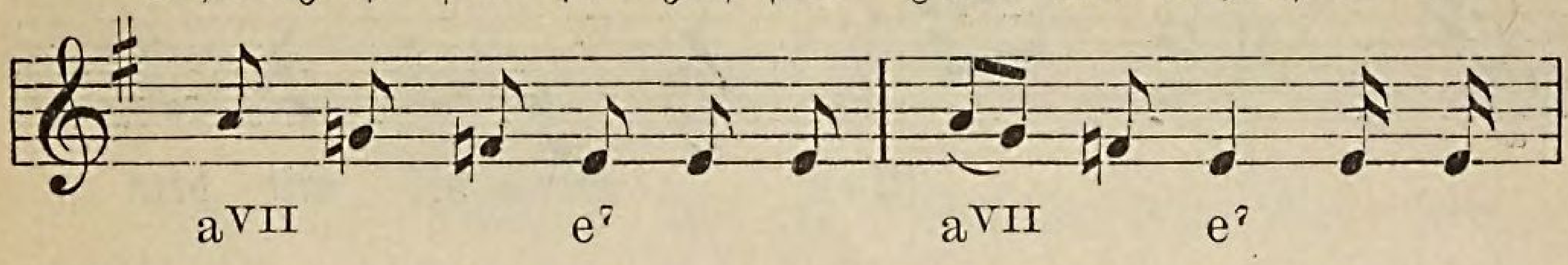


(2)



(4)

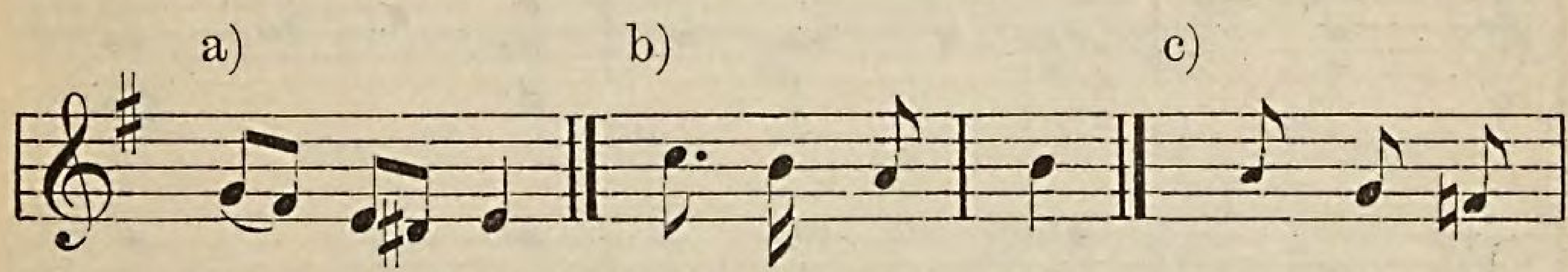
Hat man erst erkannt, daß diese Takte nur eine Umgestaltung der oben mitgeteilten sind (auf „Thüre mit Macht“ ist der Sprung in die tiefere Oktave unterdrückt), so wird man auch in den nächsten Takten das Thema wiedererkennen:







Auch in Olufs Fragen „Woher so spät? wohin so schnell?“ wie in seinem späteren Zwischenruf „Hättet ihr Flügel, so glaubt ich's gern!“ erscheint dieselbe abgeschwächte Form des Themas; die Beziehungen der Formen:







begreift das Ohr sofort. Jeden Zweifel beseitigt übrigens in allen diesen Fällen die direkt anschließende unverhüllte Wiederkehr des kadenzierenden Abschlusses (fis — fis — h; g — g — c; h — h — e mit oder ohne Sprung in die Unteroktave). Das gilt auch von den folgenden Takten:



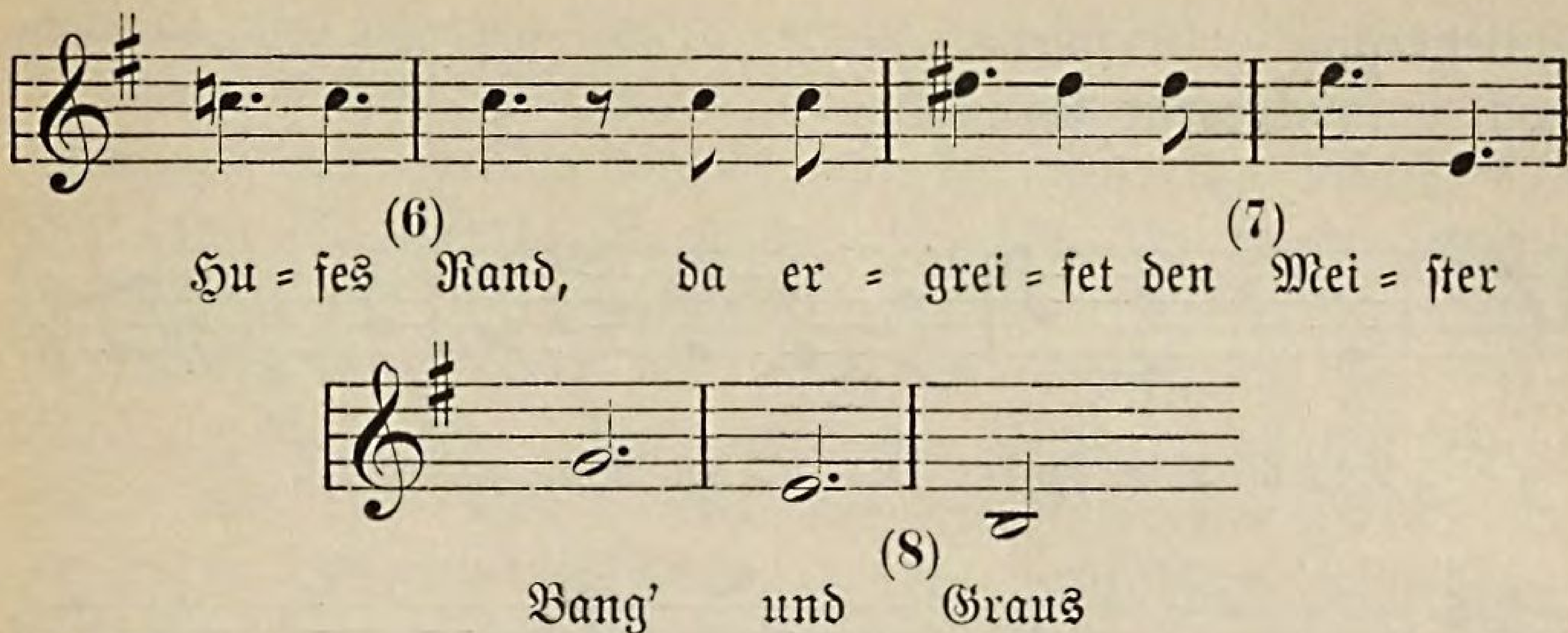



Direkt an die Einleitungsform des Motivs erinnert der folgende Halbsatz, der nur die Hälfte des Motivs bringt:




Aber auch die Strophe, die das zauberhafte Wachsen des Hufeisens schildert, ist nichts als eine Umgestaltung des Hauptthemas:





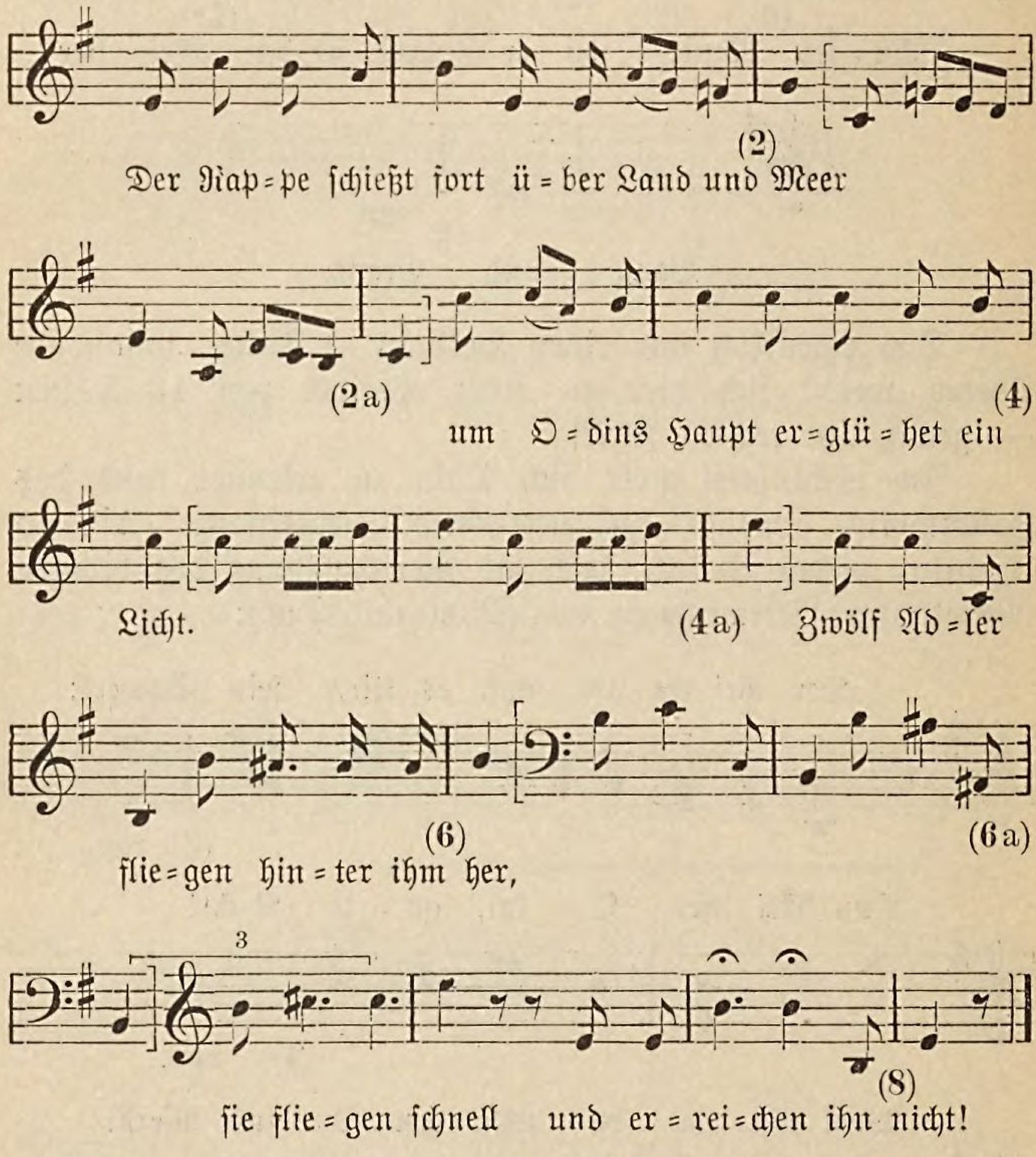

Das eigentlich nur einen Halbsatz (4 Takte) umfassende Thema weitet sich hier zu einer Periode von 13 Takten — gewiß am rechten Fleck!

Im Schlußteil giebt sich Odin zu erkennen, und das Hauptmotiv erwächst zu göttlichem Siegesglanze (Allegro risoluto, wieder C-Takt, doch mit Verschmähung des billigen Mittels der Vertauschung von Moll mit Dur):




(die einzelnen Zweitaktgruppen i. d. Begleitung wiederholt)

Zuletzt aber tritt wieder der $^6/_8$-Takt ein, das Motiv wird noch einmal mehr verwischt:




(i. d. Begleitung noch vier Takte Schlußanhang.)

Die Begleitung macht dabei allerlei Wandlungen durch; man sehe z. B. den charakterischen 32stel-Lauf zu den Worten „Mein Rappe, der läuft wohl mit dem Wind“ sowie die heftig erregten Sechzehnteltriolen des Schlusses. Weiterer Erläuterungen bedarf es aber dazu nicht.

Alles was wir über Lied und Ballade gesagt haben, gilt auch von der Arie, der Konzertarie so gut wie der Ora-

torien- und Opern- oder der geistlichen Arie. Die Scheidung in mehrere kontrastierende Teile wie deren Behandlung wird durchaus vom Inhalt des Textes abhängen; musikalische Einheit und Abrundung ist, wenn nicht für das Ganze möglich, wenigstens für die aneinander gehängten Teile anzustreben. Übrigens sind Arien, die nicht am Schluß in den ersten Teil zurücklaufen, kein da-capo haben, ähnlich anzusehen wie Liedercyklen oder wie Verbindungen zweier oder mehrerer Instrumentalstücke, z. B. Präludium und Fuge. Kleinere Arien (Arietten, Kavatinen, Romanzen u. s. w.), wie sie sich häufig in Opern finden, sind vom Standpunkte der Formen- und Satzlehre aus durchaus nichts anderes als Lieder (so z. B. „Und ob die Wolke sie verhülle“ in Webers „Freischütz“, das „Gebet der Elisabeth“ in Wagners Tannhäuser, „Einsam in trüben Tagen“ in Wagners Lohengrin, die verschiedenen Gesänge Walthers in den „Meistersingern“ u. s. f.). Der Umstand, daß die Begleitung nicht von einem Instrument, sondern vom Orchester ausgeführt wird, ist ja nur ein rein äußerlicher, eine Instrumentierungs-, nicht eine Form-Frage.

Wir können daher nun, nachdem wir die Satzbedingungen des Kunstliedes bis zur Arie und Ballade erörtert haben, eine Anzahl neuer Aufgaben stellen, deren Ausarbeitung der Phantasie bereits einen sehr weiten Spielraum giebt.

**4. Aufgabe.** Ausarbeitung der in Aufgabe 1—2 entworfenen Liedmelodien, sowie der in Aufgabe 3 neu ausgearbeiteten Chorlieder zu strophischen oder auch durchkomponierten Liedern mit Instrumental- (zunächst nur Klavier-)Begleitung. Dabei ist dem Schüler vollkommene Freiheit gegeben, die dort entwickelten Melodien nach Befund abzuändern, durch Dehnungen, Textwiederholungen und Melismen zu erweitern und der Begleitung eine größere oder geringere Mitwirkung am Aufbau der Perioden einzuräumen, Vor-, Zwischen- und Nachspiele aus Melodiefragmenten oder geistesverwandten selbständigen Motiven zu bilden, die Singstimme gelegentlich durch die Begleitung imitieren zu lassen u. s. w.

**5. Aufgabe.** Komposition einiger Balladen mit Zuweisung charakteristischer Themen an die Begleitung; diese Themen dürfen indes auch in die Gesangsmelodie übergehen, sobald dafür der geeignete Moment gekommen erscheint. Im Anschluß an den Text können die verschiedenen Strophen verschiedene Themen erhalten, doch strebe man, deren Anzahl einzuschränken und eine gewisse Abrundung

zu erzielen, d. h. auf die Themen des Anfangs am Schlusse zurückzukommen; jedenfalls muß am Schluß die Haupttonart wieder erreicht werden (wenn auch aus Moll in Dur verwandelt). In der Instrumentation geübte Schüler mögen auch ausgeführtere Balladen mit orchestraler Begleitung schreiben.

**6. Aufgabe.** Komposition einiger dramatisch belebter Arien (doch ohne recitativische Stellen); die Texte können für diese Versuche aus irgend welchen besseren Opernlibretti oder aus Oratorien- und Kantatendichtungen entnommen werden.

Diese drei Aufgaben werden im Schüler, wenn der Lehrer strenge Kritik übt, schneller ein Unterscheidungsgefühl für die drei Stilarten: lyrisch (Lied), episch (Ballade) und dramatisch (Arie) entwickeln, als lange ästhetische Auseinandersetzungen es vermöchten. Der im allgemeinen die Stimmung festhaltende Ton des Liedes, die schärferen Beleuchtungseffekte der Ballade, der heftigere Gefühlsausdruck der Arie müssen ihm gleich bei den ersten Arbeiten als strenge Forderungen erscheinen, die nur gelegentliche Ausnahmen zulassen (dramatisch erregte Lieder, Balladen mit liedartigen oder auch dramatischen Partien, liedartige Arien).

---

# 3. Kapitel.

# Der recitativische Gesang.

## § 11. Die Deklamation im Vokalsatz.

Bisher haben wir den strengen Anforderungen der sogenannten korrekten Deklamation der Textworte in der Gesangskomposition keine eingehendere Betrachtung gewidmet, uns vielmehr, da wir es stets mit poetischen, d. h. gereimten oder wenigstens gemessenen (metrischen) Texten zu thun hatten, auf den Dichter verlassen, und mit Recht. Vorausgesetzt, daß der Komponist die Natur des ihm vorliegenden Versmaßes richtig erkannt — wozu ich eine genügende Anleitung gegeben zu haben glaube —, ist er im allgemeinen der Verpflichtung überhoben, etwaige mit dem Metrum in Konflikt liegende Sinnaccente durch Korrektur des Metrums bei dessen musikalischer Umgießung an passendere (schwerere) Stellen des Metrums zu rücken; denn das übersehe man nicht: auf leichte Zeiten fallende schwere Silben (d. h. solche, die beim Sprechen Sinnaccent verlangen) stehen durchaus

in Parallele mit musikalischen Dissonanzen oder mit Melodiespitzen, modulierenden Tönen u. dgl., d. h. mit Tönen, welche Accente beanspruchen; so wenig man die Forderung aufstellen kann, daß alle derartigen Tonwerte immer auf schwere Zeiten fallen müssen, kann man eine der angedeuteten entsprechende Korrektur der Stellung der Silben im Metrum fordern. Man würde sich vielmehr durch ein solches Vorgehen einer Menge ganz besonders packender Wirkungen berauben. Anders steht es dagegen, wenn man das Verhältnis der Melodiebewegung zu solchen Accent verlangenden Silben ins Auge faßt: Accent ist in der Deklamation Erhebung der Stimme; im allgemeinen kann man daher das Gesetz aussprechen, daß die Melodie Silben, die Sinnaccent fordern, durch höhere Töne auszeichnen soll. Dieser Anforderung genügt z. B. Schumanns „Mondnacht" in vollkommenster Weise:

„Es war, als hätt' der Himmel
die Erde still geküßt."



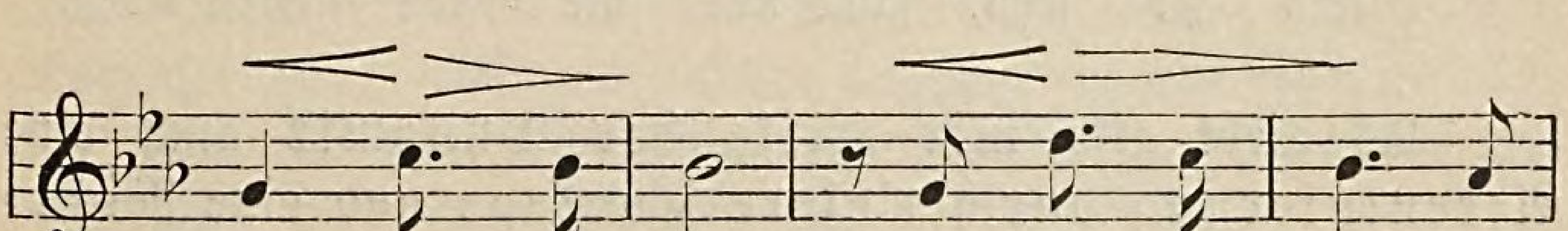
(2)



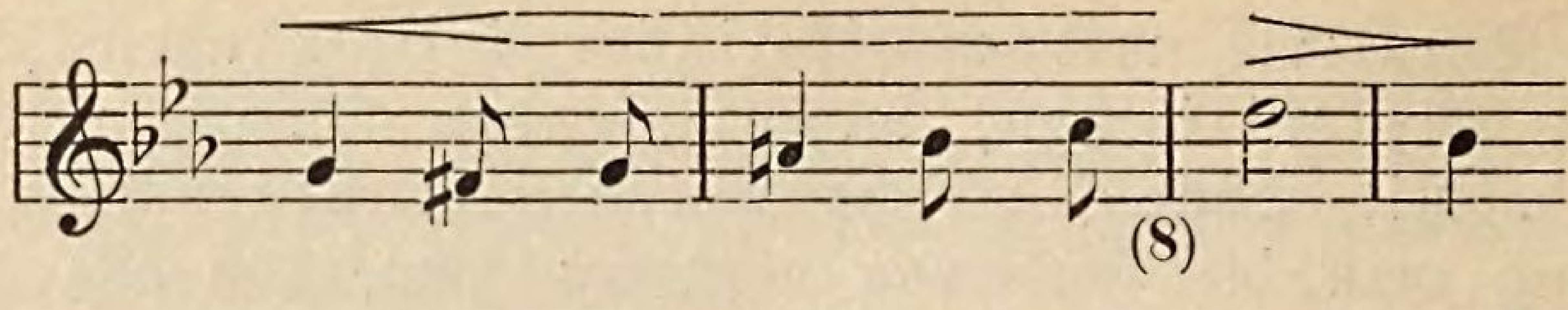
(4)

ebenso Jensens:

„Lehn' deine Wang
an meine Wang,
dann fließen die Thränen zusammen."



(2) (4)




Man würde aber sehr fehlgehen, wollte man in jeder hohen (Gipfel-)Note, die auf eine leichte (unbetonte) Silbe, oder in jeder tieferen Note, die auf eine accentuierte Silbe trifft, einen ästhetischen Verstoß sehen; denn zum Glück steht die Melodik nicht allein als Ausdrucksmittel, sondern wird in höchst bedeutsamer Weise durch die Dynamik unterstützt: steigende Tonhöhe mit diminuendo ist aber ein Verfliegen nach der Höhe, ein sich Verflüchtigen; fallende Tonhöhe mit crescendo ist ein sich Festwurzeln, ein Anwachsen der Masse (vgl. Katechismus der Musik-Ästhetik S. 13). Von diesen Gesichtspunkten aus beurteile man z. B. das „Heiden" und „nah" in Schuberts „Heidenröslein":




Es giebt also mit Hilfe der Dynamik auch eine Accentuierung durch tiefere Tonlage und eine Nicht-accentuierung trotz hoher Tonlage.

Weiter ist zu bemerken, daß bei regelmäßigem leicht übersichtlichem Aufbau die auf die schwersten Zeiten (4., 8. Takt) treffenden Silben, die Sinnaccent fordern, eine melodisch-dynamische Accentuierung (höhere Tonlage oder Verstärkung) nicht beanspruchen, sondern daß in solchen Fällen die metrische Stellung zu ihrer Hervorhebung völlig ausreichend ist: deshalb wenden sich die Halbsatz- und die Periodenschlüsse meist abwärts und bekommen diminuendo (bekanntlich gilt es auch für den nur deklamierenden Vortrag der Gedichte, wie für alle Rede als Regel, daß das Satzende mit fallendem Ton gesprochen wird). Beispiele brauchen wir nicht anzuführen; beinahe jedes Lied kann als Beleg dienen.

Eine Ausnahme macht die Frage; Sätze, die mit einer Frage enden, sind sozusagen keine abgeschlossenen Sätze, da sie die Antwort erwarten lassen, d. h. sie sind eigentlich einem nicht abgeschlossenen Formgliede gleichzustellen (1., 3., 5., 6., 7. Takt). Man vergleiche daraufhin z. B. Schuberts „Danksagung an den Bach“ mit ihren vielen Fragen; die am korrektesten zum Ausdruck kommenden sind offenbar die, welche auch leichtere Takte treffen und daher eine ungezwungene Hinaufbiegung der Melodie gestatteten:




Der mit crescendo hinaufgetriebene Schluß (wo keine Frage vorliegt) hat immer etwas forciertes, leicht etwas falsch pathetisches, affektiertes. Deshalb hat die Unmanier der Tenoristen, einen schließenden fallenden Quintschritt (Dominante-Tonika) in einen steigenden Quartschritt zu verwandeln, wo er ihnen Gelegenheit giebt, einen Applaus herausfordernden Ton am Ende anzubringen, etwas verletzendes, widerwärtiges! Erst von solcher Anschauung aus kommen aber hohe Schlüsse, wosie der Komponist mit Absicht und Bedeutung anwendet, voll zur Geltung (z. B. in Schuberts „Atlas“, auch im „Doppelgänger“ der Schluß der vorletzten Strophe).

Sehen wir nun ein wenig genauer zu, welcher Art die Zurechtschiebungen der Worte im Metrum sind, welche die Komponisten im höheren Kunstliede vornehmen, um den Sinnaccent durch die einfachsten metrischen Mittel zu erreichen, so daß es weder besonderer melodischen Ecken noch der Hilfe der Dynamik bedarf! Dem Volkslied sind wie gesagt diese Korrekturen fremd und auch das schlichtere, strophisch sich naiv abspinnende Kunstlied meidet sie nach Möglichkeit und beugt lieber durch melodisch-dynamische Mittel vor.

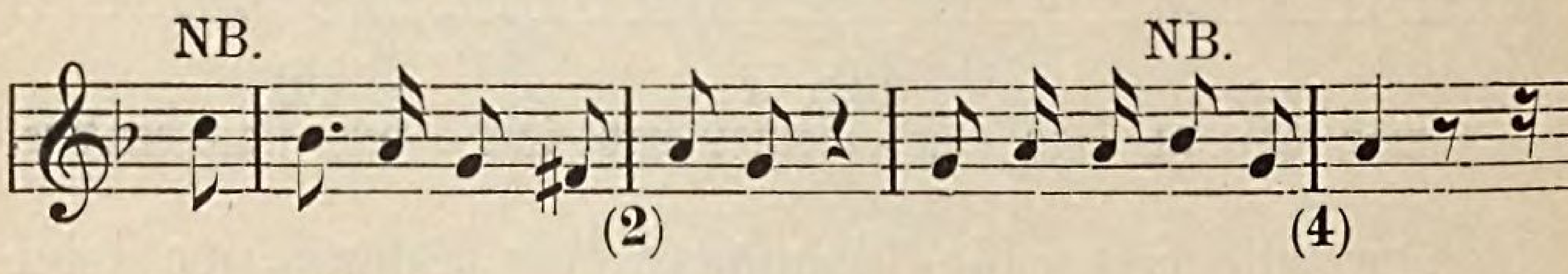
Schumanns „Intermezzo“ folgt in der ersten Zeile genau dem Metrum

◡ | –́ ◡ – ◡ | –́ ◡ [–] (Déin Bíldnis wunderselig),

Das „dein“ erhält seinen Sinnaccent durch Anfang der Melodie in höherer Lage, aus der sie herabsteigt; aber schon in der zweiten Zeile ist der Komponist mit dem Dichter nicht einer Meinung und mißt:

[◡] | –́ ◡ ◡ – ◡ | –́ [◡] (Hab' ich im Hérzensgrúnd)

Dabei verschafft er der Silbe „Herz“ den vom Metrum versagten Accent durch Ausbiegung der Melodie nach oben:




Die dritte Zeile ist wieder, wie die erste, getreu, während die vierte noch später als die zweite beginnt:

[◡ | –] ◡ ◡ ◡ – ◡ | –́ [◡ –]

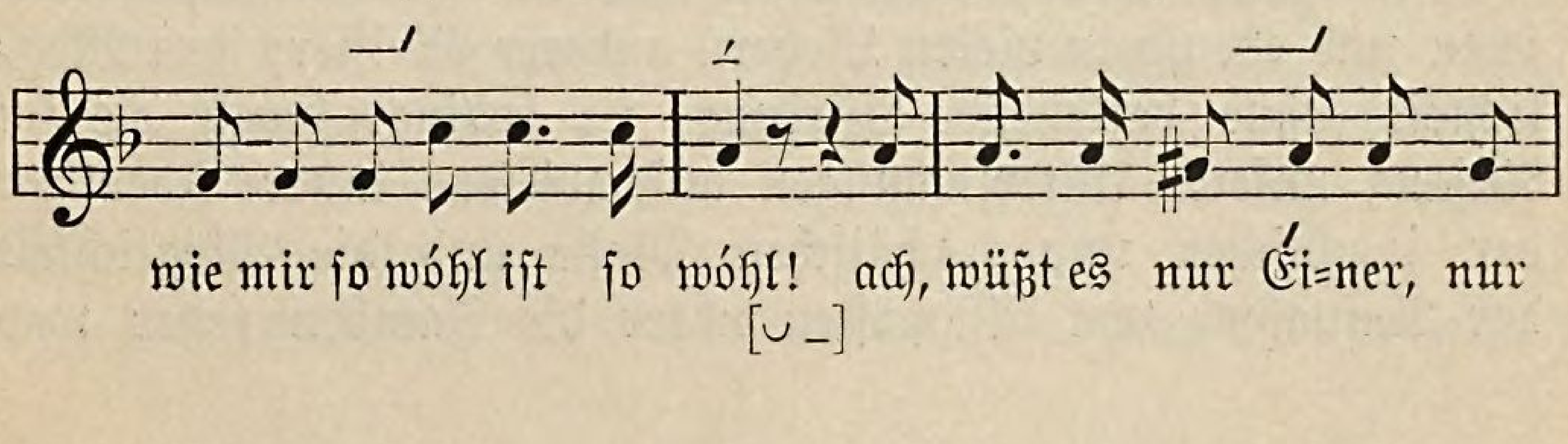
Dabei beachte man, wie Schumann diese beiden Zeilen melodisch zur Einheit zwingt (trotz der längeren Pause, indem er am Ende der dritten einen Aufschwung nimmt und sodann in der vierten stark herabsteigt (das ist notwendig wegen der Trennung der Worte: „das sieht mich an“).




„frisch“ und „jeder“ erhalten ihren Sinnaccent durch crescendo im Hinabsteigen (das crescendo ist beide Male durch die Harmonie bedingt). Die nächste Zeile: „Mein | Herz still in sich | singet“ [–] mißt Schumann besser: „Mein | Herz [∪] still in sich | singet“ [–] und auch die korrespondierende dritte Zeile bedarf einer Korrektur: „Das | in die Luft sich | schwinget [–]“ besser: „[∪] Das in die Luft“ ꝛc. noch mehr aber die Schlußzeile der zweiten Strophe: „Und | zu dir eilig | zieht [∪ –]“ bei Schumann [∪ | –] ∪ ∪ ∪ – ∪ | – [∪ –], wobei „still“, „Luft“ und „eilig“ ihre Sinnaccente durch Abbiegung der Melodie nach oben erhalten.

Ganz ähnliche Korrekturen des Metrums nimmt Schumann in dem Liede „Die Stille“ vor (_/ = Sinnaccent durch Ausbiegung der Melodie nach oben, ⁄ = metrischer Accent [schwere Zeit]):






Ferner:




In „Mondnacht“ korrigiert Schumann: „daß | sie im Blüthen= | schimmer [–]“ in [◡] | – ◡ ◡ – ◡ | – ◡ [–]; in „In der Fremde“ ebenso: „[◡] hier in der Einsam= | keit [◡ –]“, in „Wehmut“: „spielt | draußen Frühlings= | luft [◡ –]“, in: [◡] | – ◡ – ◡ | – ◡ –. Man vergleiche auch „Frühlingsnacht“ wo das Metrum

– ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡
– ◡ | – ◡ – ◡ | – [◡]

widerholt verwandelt wird in:

[–] ◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡
[– ◡] | – ◡ ◡◡ ◡ ◡ | – [◡]

Dieselben Korrekturen findet man in anderen Schumann=schen und ebenso in vielen Liedern anderer Meister; ihre Möglichkeit (ohne verletzende Wirkung) ist bedingt durch die im Anfang unserer Untersuchungen aufgewiesene innere Identität der jambischen und trochäischen Maße und die Möglichkeit der Aufnahme von Anapästen unter die Jamben (oder was

dasselbe ist: von Daktylen unter die Trochäen) oder umgekehrt. Die hier sich offenbarende Möglichkeit der Häufung leichter Silben und der Dehnung schwerer kommt nun aber im Interesse korrekter Deklamation in erhöhtem Maße zur Geltung im eigentlichen Recitativ und seiner sich dem wirklichen Gesange wieder nähernden Fortentwickelungen.

## § 12. Das eigentliche Recitativ (Secco).

Da wir hier keine Musikgeschichte schreiben, sondern dem Anfänger in der Komposition praktische Anleitungen und Winke für den Vokalsatz geben wollen, so lassen wir die Frage, wieweit etwa der Gesang der alten Rhapsoden ein recitativischer gewesen sein mag und wieweit etwa die antike Tragödie nach Art des modernen Recitativs mit einem der Wortbetonung folgenden mehr deklamierenden Gesange vorgetragen ward, auf sich beruhen. Auch dem römischen Kirchengesange können wir keine eingehendere Betrachtung schenken, da die Zeit, welcher er entstammt, weit zurück liegt, und der Geist, welcher in ihm lebt, zu uns nicht mehr ganz verständlich redet; die Prinzipien seines metrischen Aufbaues können wir nur noch ahnen, weil wir über seine Rhythmik nicht hinlänglich sicher informiert sind (das muß ich trotz aller Versicherungen des Gegenteils aufrecht erhalten). Es scheint ja allerdings so, als sei diese Rhythmik eine ganz freie, ungefähr der Sprachbetonung folgende gewesen, wenigstens in den der Jubilationen (Neumen) entbehrenden einfachen Gesängen und besonders in den Lektionen der Episteln, Evangelien &c. Man kann mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß die Recitative der Zeit der Entstehung von Oper und Oratorium (um 1600) direkt aus der kirchlichen Gesangsweise (Psalmodie) herauswuchsen. Da wir es aber wie gesagt nicht mit einer Erklärung jener alten Gesangsweisen, sondern vielmehr mit der Erfindung neuer zu thun haben, so knüpfen wir nur bei denjenigen Kompositionen an, welche noch heute für den Komponisten aktive Bedeutung haben, insofern er in die Lage kommt, selbst ähnliche zu schreiben.

Es begegneten uns bereits in der Liedkomposition einzelne

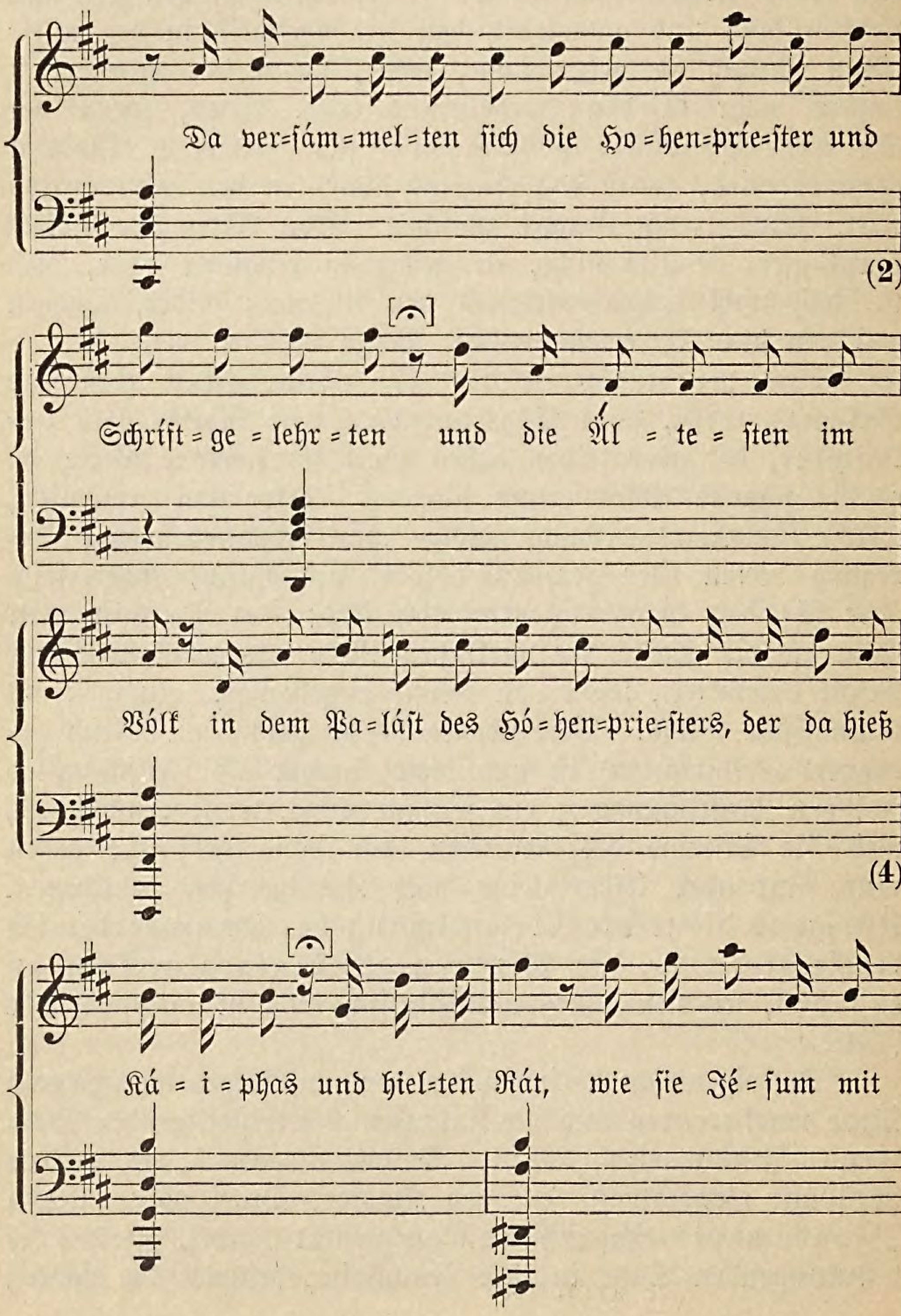
Fälle, wo die Singstimme auf eigentliche musikalische Melodiebildung verzichtete, sei es, daß sie solche der Instrumentalbegleitung überließ oder aber auch, daß wirkliche Melodiebildung überhaupt für Momente aufhörte. Müssen wir die eigentliche musikalische Melodie auch des Gesanges als den Gesetzen der musikalischen Formgebung, wie sie im Katechismus „Formenlehre“ entwickelt sind, unterliegend definieren, d. h. als Aufstellung und Nachbildung bez. Fortentwickelung, Weiterspinnung von Motiven, sodaß Halbsätze und Sätze gebildet werden, so bedeutet der recitativische Gesang vor allem den Verzicht auf solche motivtreue Weiterspinnung. Ist bis zu einem gewissen Grade das Wort bezw. das durch die Worte repräsentierte Metrum auch für die eigentliche Gesangsmelodie motivzeugend, so tritt diese motivzeugende Kraft nun im recitativischen Stile derart in den Vordergrund, daß nicht mehr die nachfolgenden Motive von den zuerst gewählten abhängig erscheinen (s. oben S. 16 ff.), sondern vielmehr der fortschreitende Worttext immer neue Motive zeugt. Genauer gesprochen: da das Wort nicht tonlos ist (das ist es nur auf dem Papier), so ist eigentlich *jedes Wort selbst ein melodisches Motiv*; da aber wiederum die natürliche Sprachbetonung der Worte eine verschiedene ist, je nach ihrer Bedeutung im Satz, so kann man weiter von einer *Motivbildung durch die Sätze oder Teilsätze* reden. Ganz frei von den für die Kunst formgebenden Momenten ist selbst die gemeine prosaische Redeweise nicht; man wird in ihr bei schärferer Beobachtung nicht nur eine Art festgehaltenen Takt, sondern auch eine Art konstanter Melodik d. h. Einheitlichkeit der Tongebung entdecken. Die Kunst greift diese Elemente auf und steigert sie wenigstens so weit, daß die Tonhöhen zu einander in wirklich harmonisch verständliche Beziehungen treten und der Takt ein definierbarer wird. Je vollkommener es ihr dabei gelingt, den natürlichen Tonfall der Worte und Sätze zu wahren, desto reiner bringt sie die Kunstgattung zur Erscheinung, welcher wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden: das *Recitativ*, die tonlich und rhythmisch definierte Redeweise. Suchte das höhere Kunstlied vom Boden der rein musikalischen Melodiebildung aus den Kontakt mit der natürlichen Sprechweise (in den Abweichungen

vom schlichten metrischen Verlauf, in den Korrekturen zu Gunsten der Wortbetonung), so strebt nun umgekehrt das Recitativ vom Standpunkte der rhetorischen Deklamation aus zur wirklichen musikalischen Gestaltung hin. Es ist daher wohl begreiflich, daß der wirkliche Gesang für Momente zum wirklichen Recitativ werden kann und umgekehrt, daß das Recitativ in den wirklichen Gesang übergehen kann, jenes, wenn der Wortsinn immer mehr in den Vordergrund tritt, dieses, wenn der Stimmungsgehalt des Satzes zum stärkeren Ausdruck gebracht wird, sodaß das einzelne Wort in den Hintergrund tritt. Eine strenge Grenze zwischen beiden Arten der Vokalmusik giebt es also nicht, sie gehen in einander über, doch so, daß nicht etwas mittleres den Ausgang bildet, sondern daß von den Extremen aus die Mitte berührt wird.

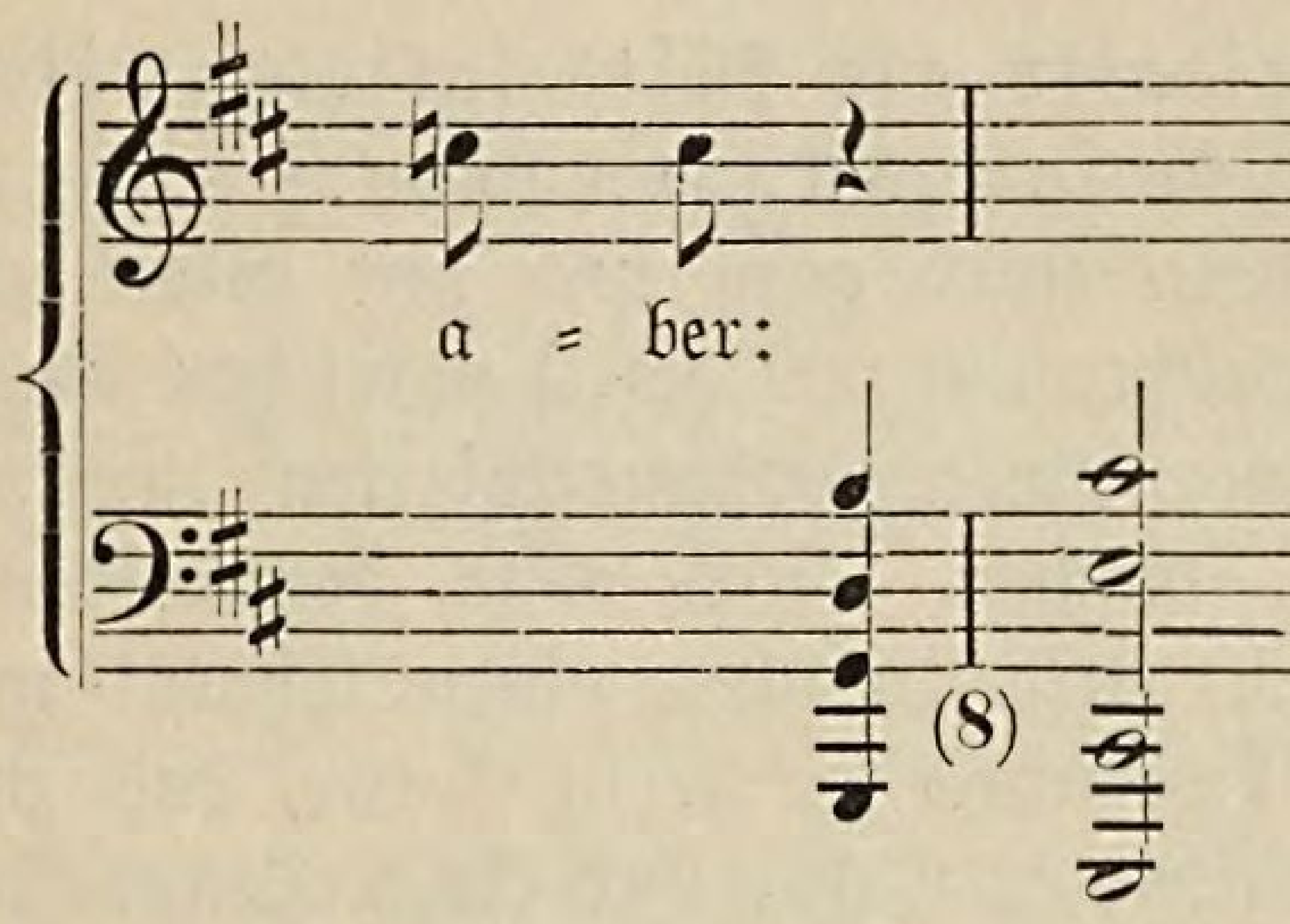
Das Recitativ ist die am niedrigsten stehende Gesangsweise, vom Standpunkte der Musik aus betrachtet, hat aber seinen hohen Wert für größere Werke, da es die schnelle Absolvierung längerer Textpartien ermöglicht, welche für Melodiebildung zufolge ihres Inhaltes wenig Anregung bieten oder geradezu absolut untauglich, andererseits aber für das Ganze unentbehrlich sind; das Recitativ tritt dann an die Stelle der wirklichen Rede als wenigstens der Musik assimiliert, leicht von Musik angehaucht, sozusagen als musikalische Prosa. Verbindende Rede (nicht musikalisch geordnete Deklamation) ist und bleibt immer als Zwischenglied zwischen Musiknummern ein seltsam Ding, wirkt ernüchternd, weil die Stimme des Redenden doch Töne giebt und geben muß, nur aber leider keine nach Kunstgesetzen geordneten. Übrigens dient die Abschwächung der Kunstmittel im Recitativ dazu, die Wirkung der kantabeln Sätze zu erhöhen, sie dient ihnen als ästhetisch nicht zu unterschätzende Folie.

Das eigentliche Recitativ, das nur von einigen die schweren Takte markierenden und die Kadenzen bewerkstelligenden Harmonien gestützt wird (das alte Recitativo secco [„das trockene R."] mit Generalbaß, der von Klavier, Orgel oder anderen „Fundament"-Instrumenten ausgeführt wurde), gliedert die vorzutragenden Sätze in ihre Hauptteile, zeichnet die Worte,

welche Sinnaccente verlangen, durch höhere Töne aus oder durch metrische Stellung (auf schwere Zeiten, die aber bei der losen Handhabung des Taktes nur an den Harmonieeinsätzen der Begleitung kenntlich sind) z. B. (Bach, Matthäuspassion):

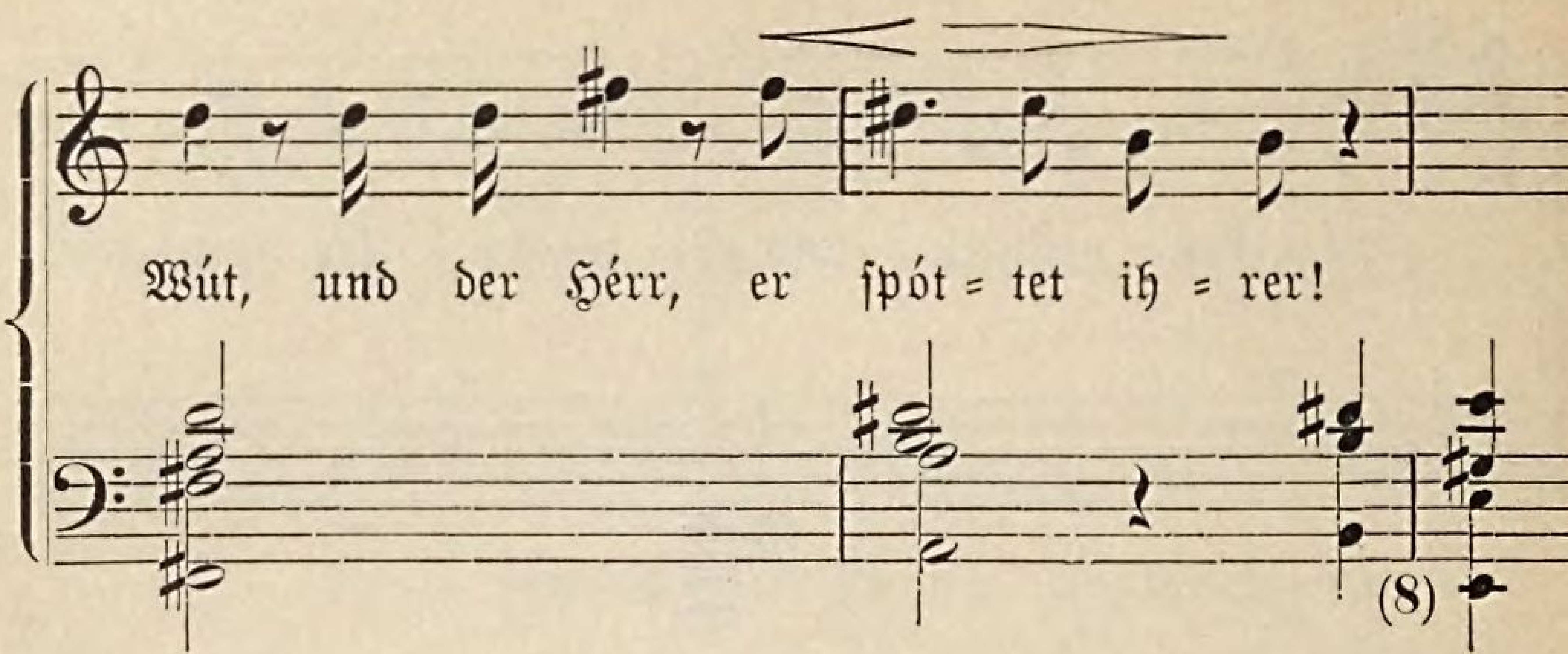




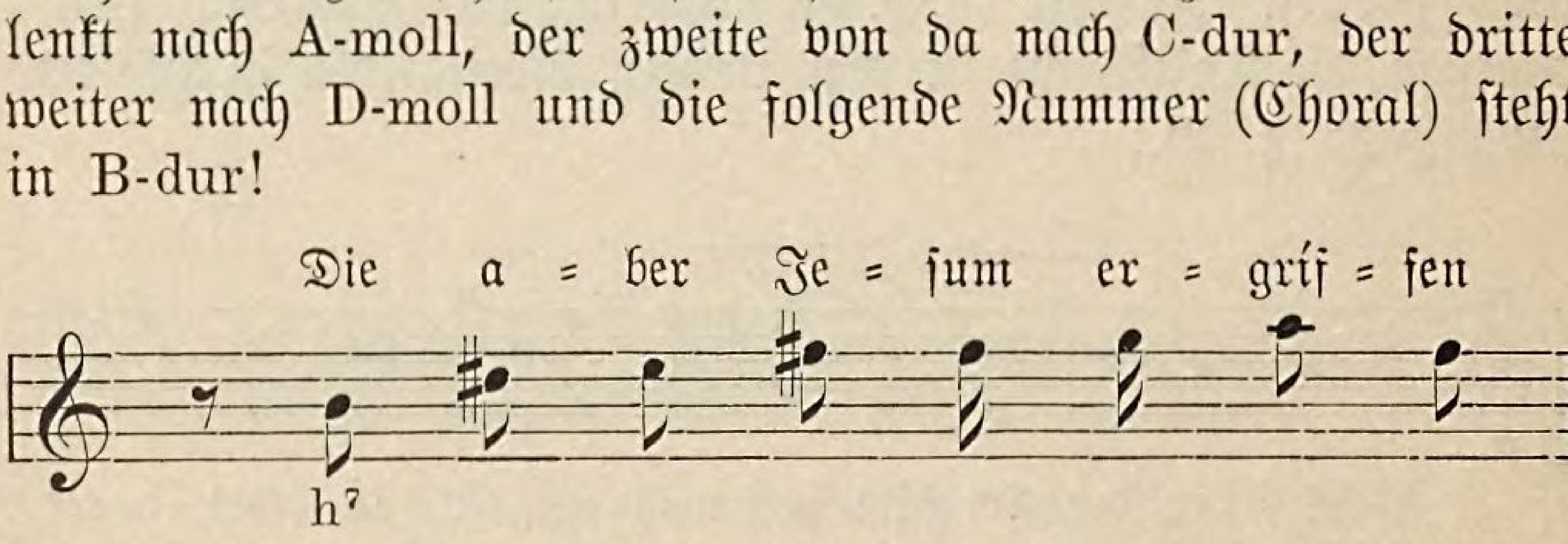

Die Taktzahlen mögen ungefähr die Struktur des Satzes andeuten; den Abschluß der Periode macht in diesen älteren Recitativen immer die Begleitung. Die Taktstriche stehen bei Bach nicht so wie hier, sondern mit fortlaufender Zählung im $^4/_4$-Takt. Korrekt (d. h. die schwere Zeit angebend) stehen dagegen die Taktstriche in den kleinen Recitativen in Händels „Messias“ z. B.:

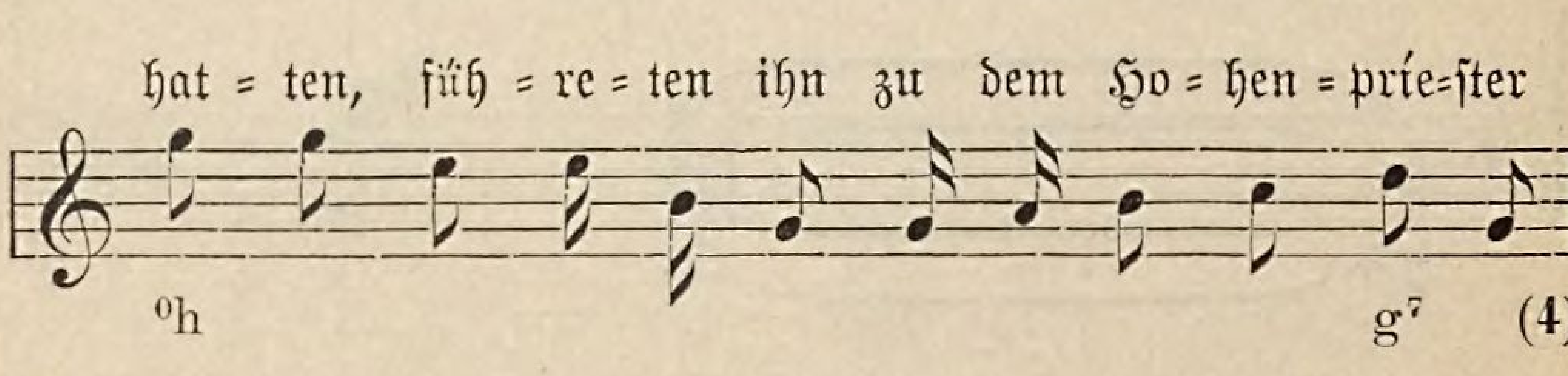


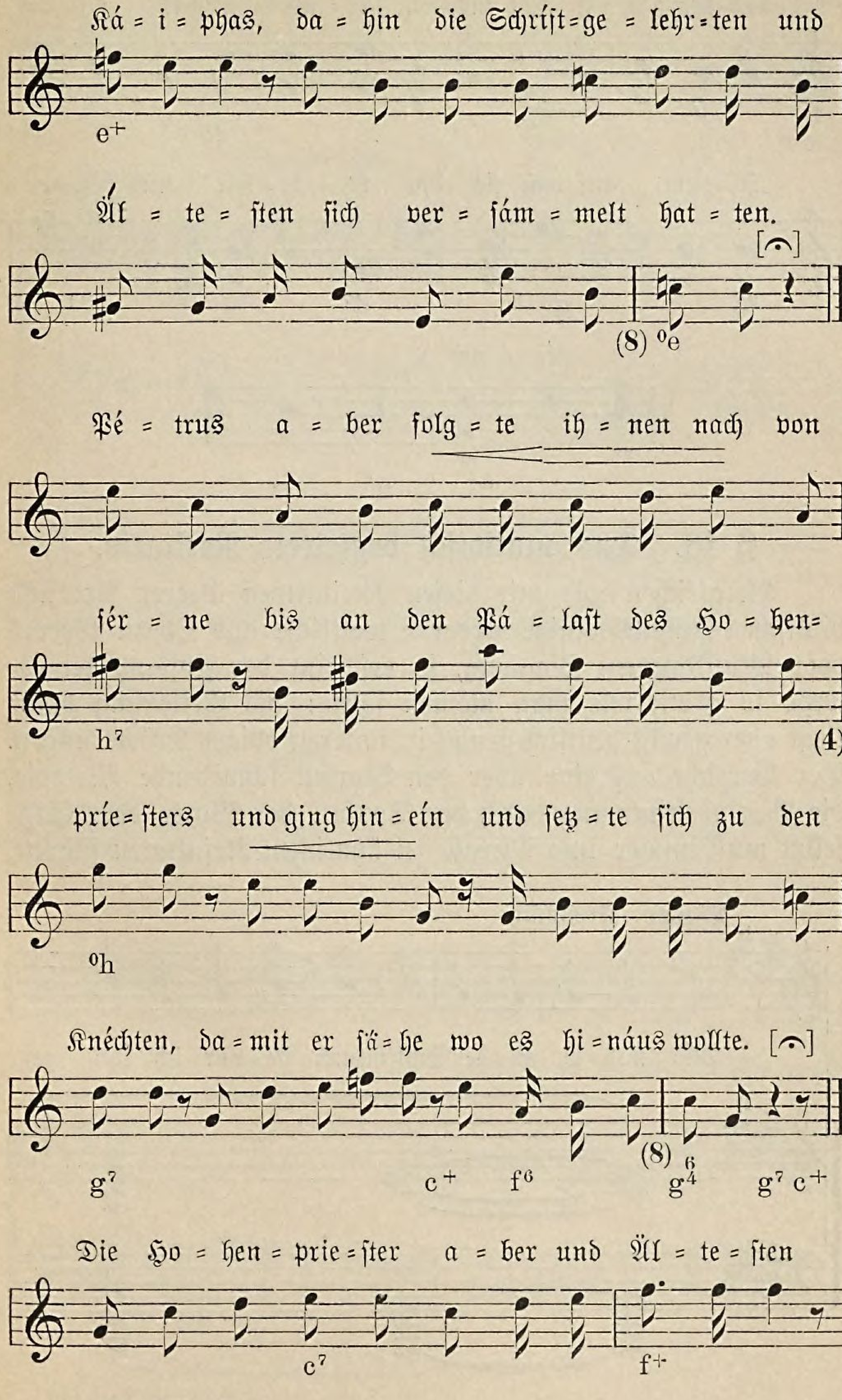



Das Recitativ als Mittelglied zwischen wirklich geschlossenen Gesangsstücken bedarf nicht tonartlicher Einheit, sondern wird gern und mit Glück und mit Fug und Recht benutzt, um von der Tonart der einen zu der der anderen Nummer einen wohlmotivierten modulatorischen Übergang zu machen. Das erste der beiden mitgeteilten Recitative (Bach) steht zwischen einem Choral in H-moll und dem Chor der Hohenpriester ꝛc. in C-dur, das zweite (Händel) zwischen einem Chor in C-dur und einer Tenor-Arie in A-moll.

Das gilt aber nicht nur von Recitativen so kleiner Ausdehnung. Das folgende ebenfalls der „Matthäuspassion" entnommene Recitativ umfaßt drei abgeschlossene Textsätze und ebensoviele musikalische Perioden (wenn sich auch deren Struktur nur ungefähr definieren läßt). Die vorausgehende Nummer in H-moll macht einen Halbschluß auf fis$^+$; der erste Satz des Recitativs lenkt nach A-moll, der zweite von da nach C-dur, der dritte weiter nach D-moll und die folgende Nummer (Choral) steht in B-dur!



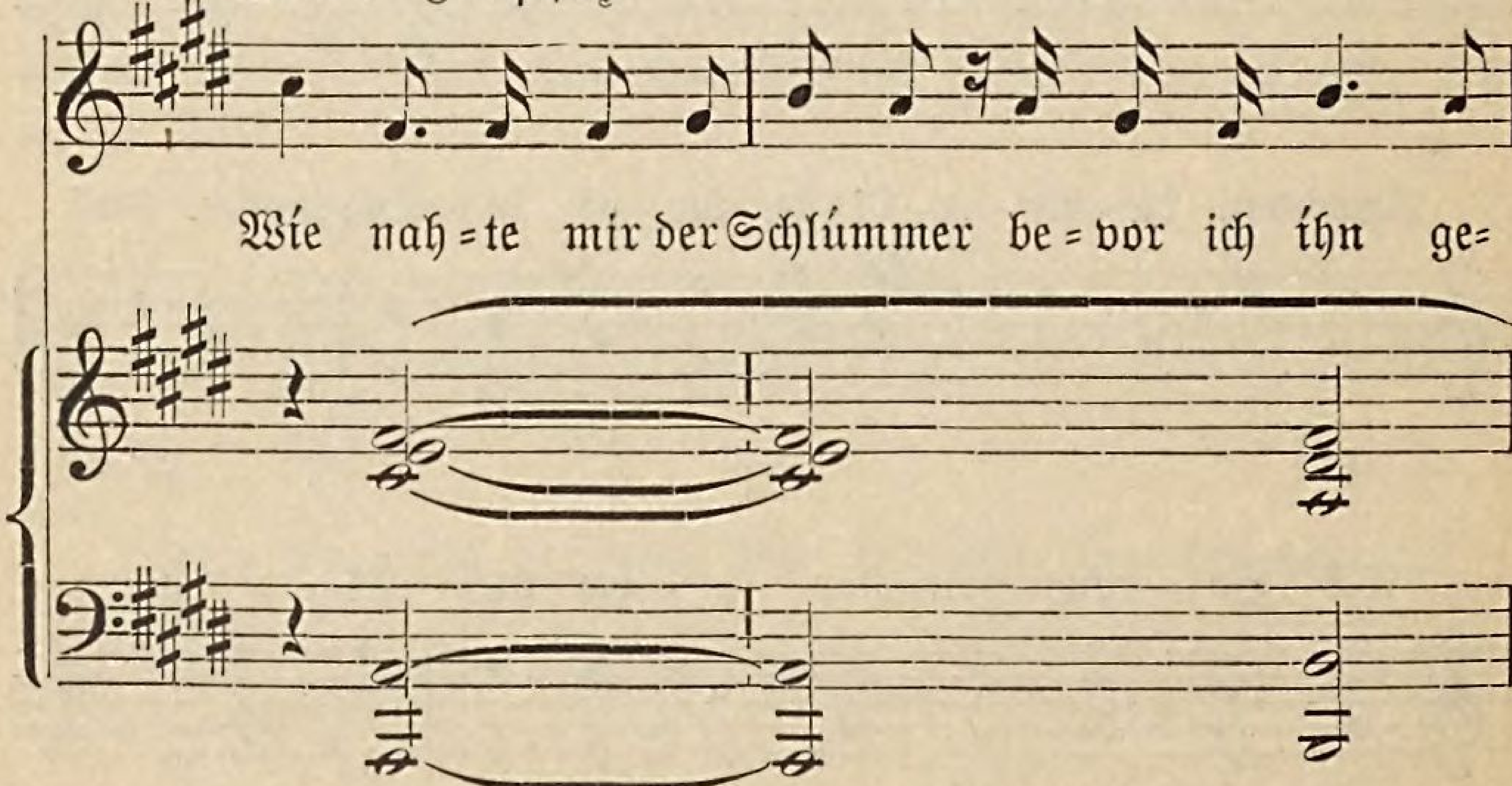

Ká-i-phas, da-hin die Schríft-ge-lehr-ten und
e+
Ál-te-sten sich ver-sám-melt hat-ten.
(8) °e
Pé-trus a-ber folg-te ih-nen nach von
fér-ne bis an den Pá-last des Ho-hen-
h7
(4)
prie-sters und ging hin-eín und setz-te sich zu den
°h
Knéchten, da-mit er sä-he wo es hi-náus wollte.
g7
c+
f6
(8)
g 6 4
g7 c+
Die Ho-hen-prie-ster a-ber und Äl-te-sten
c7
f+

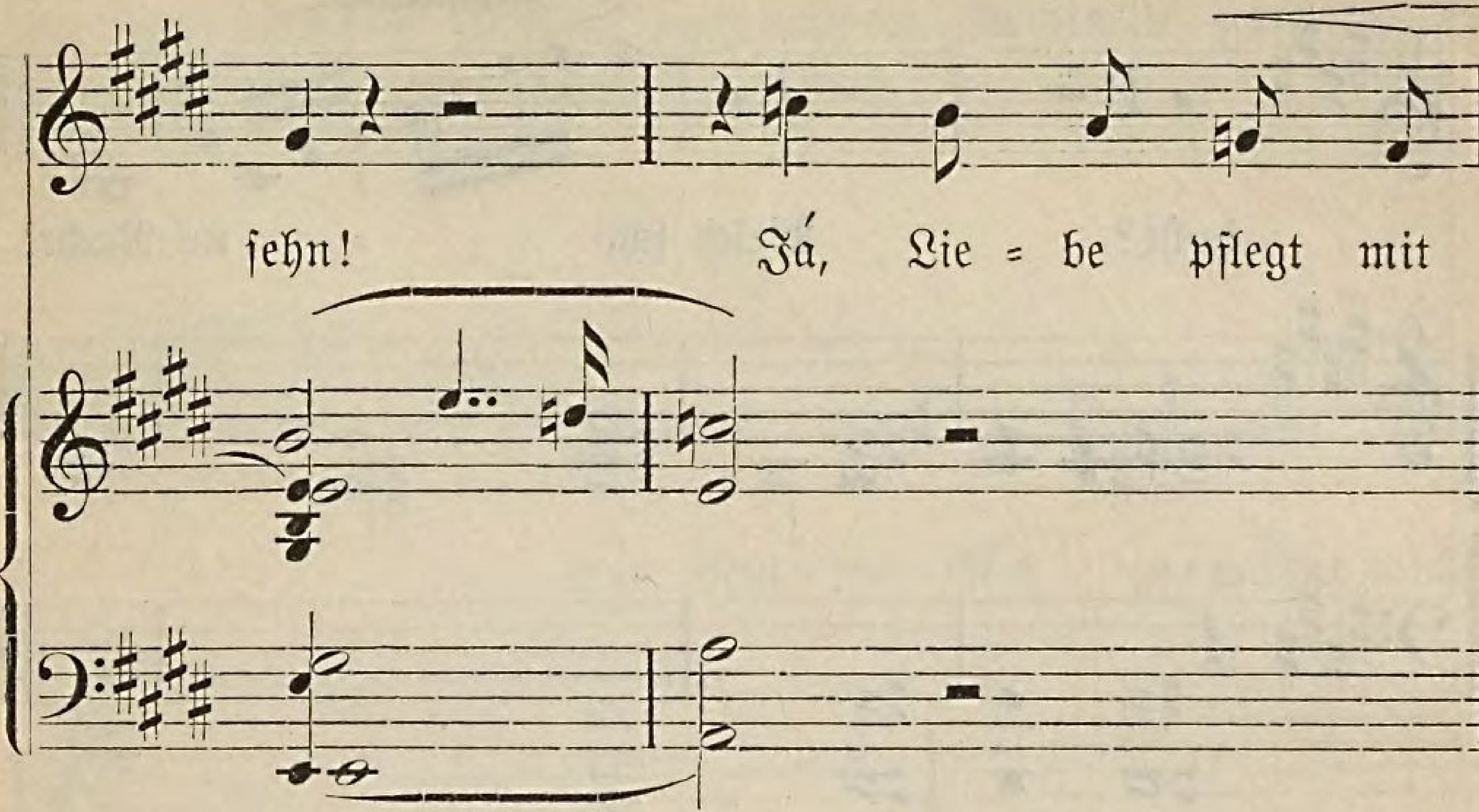


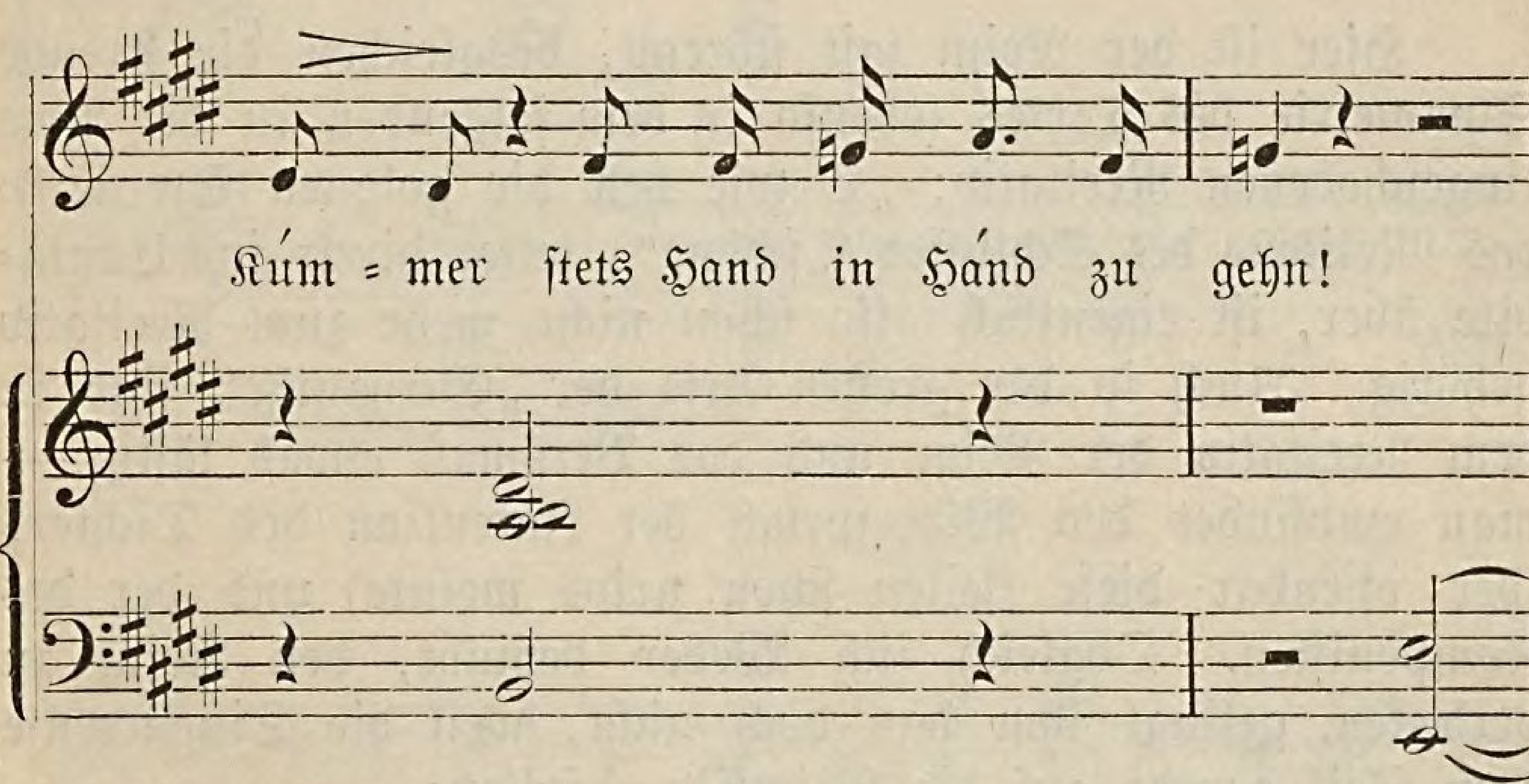

## § 13. Das motivisch begleitete Recitativ.

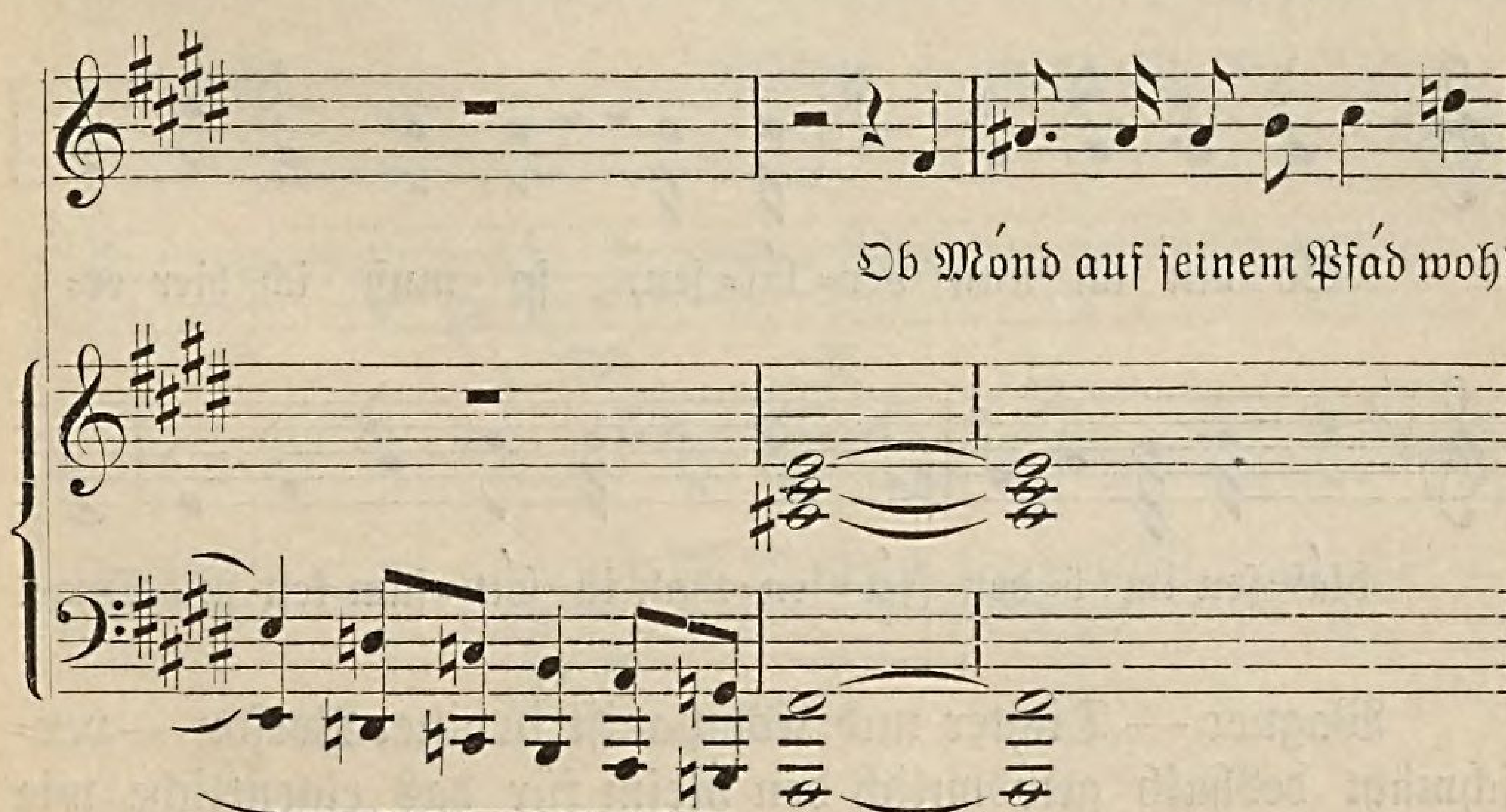
Vergleichen wir mit diesen Recitativen älterer Art und biblischen Inhalts einige moderne weltliche aus Opern Webers oder Musikdramen Wagners, so erscheint der Abstand keineswegs so groß, wie man meinen sollte: die Erklärung dafür liegt aber gewiß deutlich genug in unseren obigen Erörterungen. Der Verzicht auf eine über den Worten schwebende Melodie, die Motivbestimmung durch den Tonfall der Worte oder Sätze selbst muß immer und überall zu ähnlichen Resultaten führen!

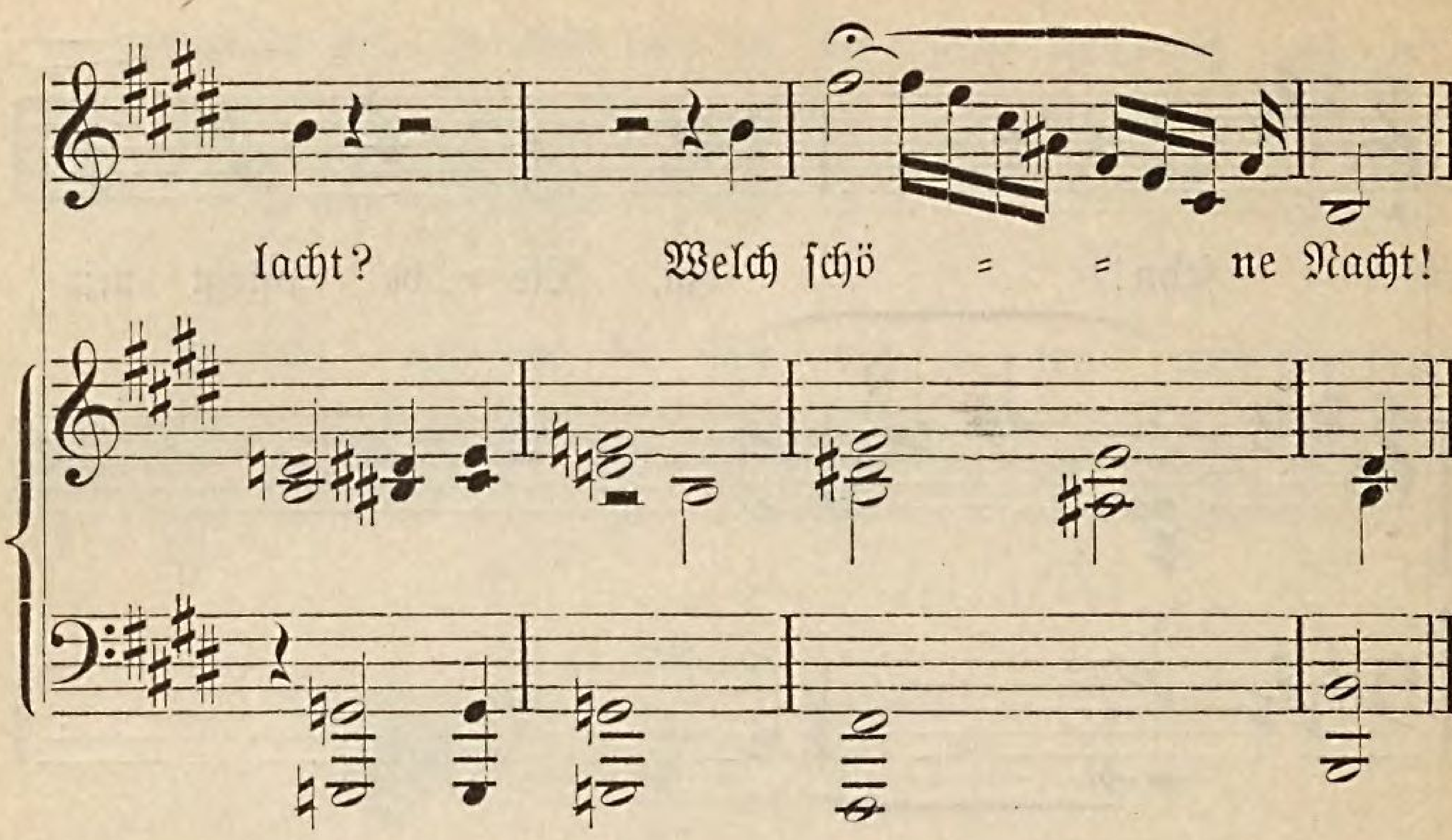
**Weber:** Freischütz.




sehn! Ja, Lie = be pflegt mit


Kum = mer stets Hand in Hand zu gehn!


Ob Mond auf seinem Pfad wohl

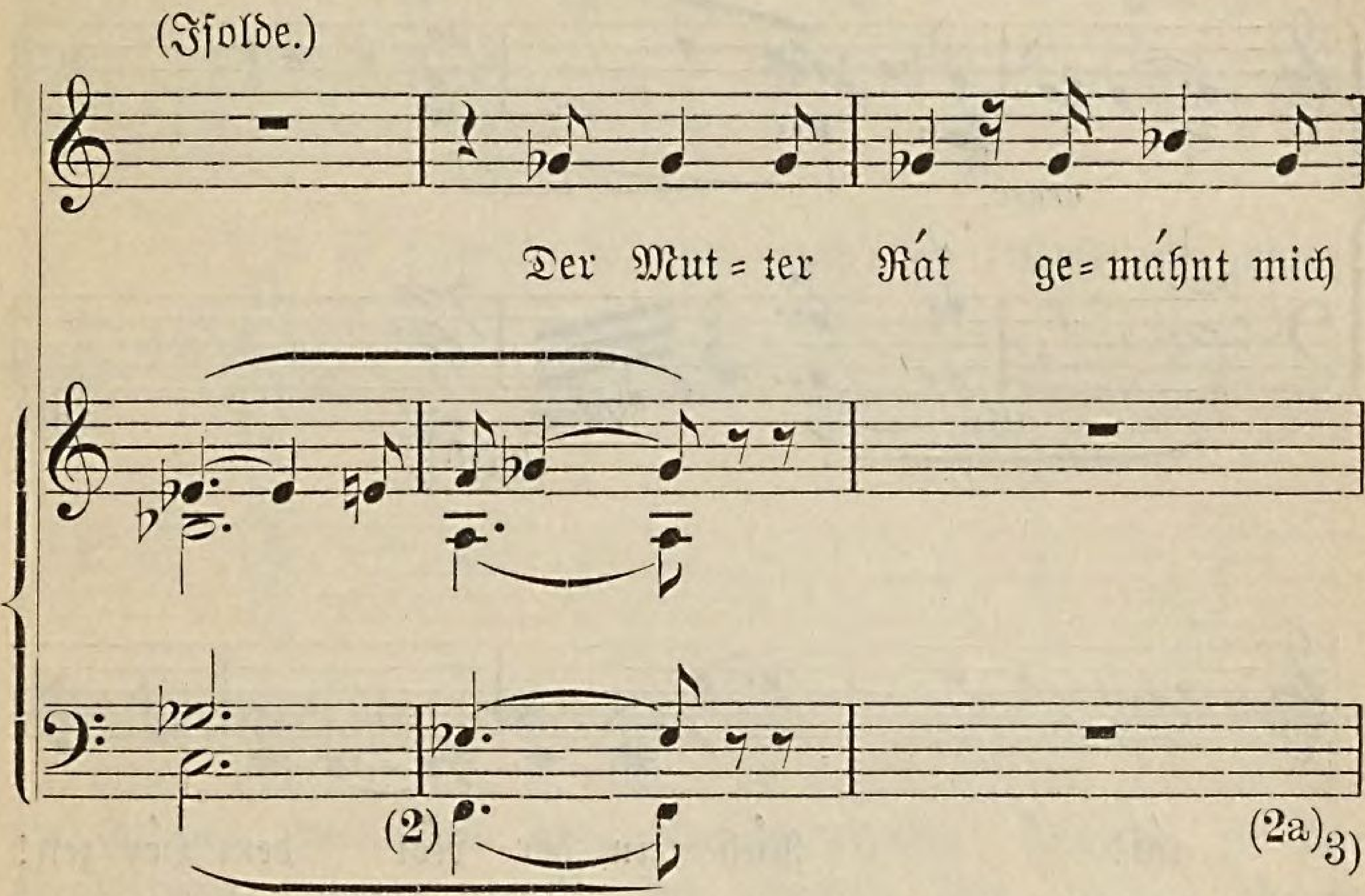


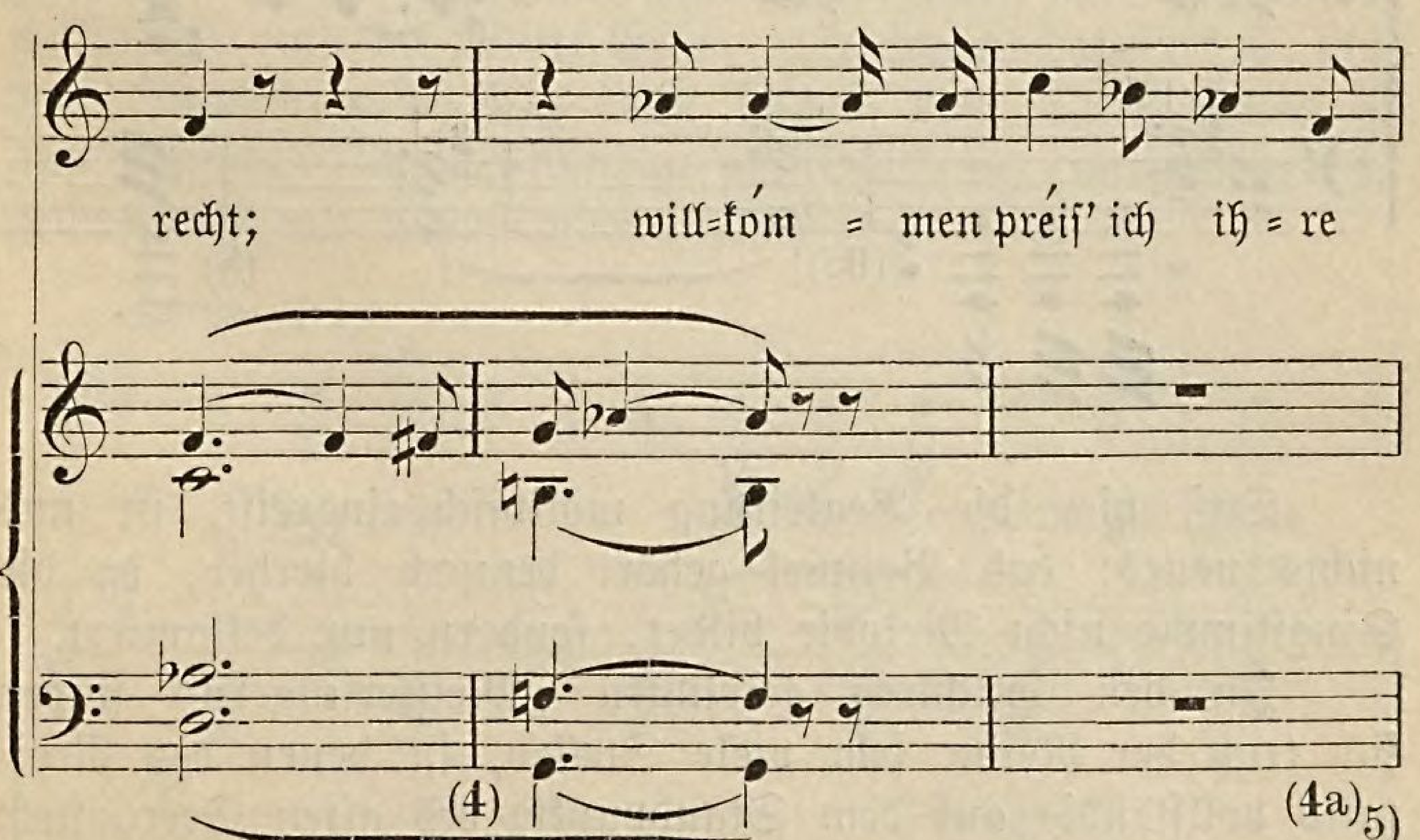

Hier ist der Reim fast störend, desgleichen die strenge Symmetrie des Textes (ebenso in dem folgenden in die Arie eingeschobenen Recitativ: „O wie hell die goldnen Sterne"); das Melisma des Schlusses („schöne") leitet direkt ins Cantabile über, ist eigentlich also schon nicht mehr zum Recitativ gehörig. Auch in der großen Arie der „Euryanthe" sind in dem Recitativ der Reim und das Versmaß etwas lästig — man empfindet den Widerspruch der Intention des Dichters (der offenbar diese Zeilen schon arios meinte) und der des Komponisten. Obgleich sich Weber bemüht, den Reim zu verdecken, gelingt ihm das doch nicht, weil die Sinnaccente zum Teil gerade auf die Reimsilben fallen:

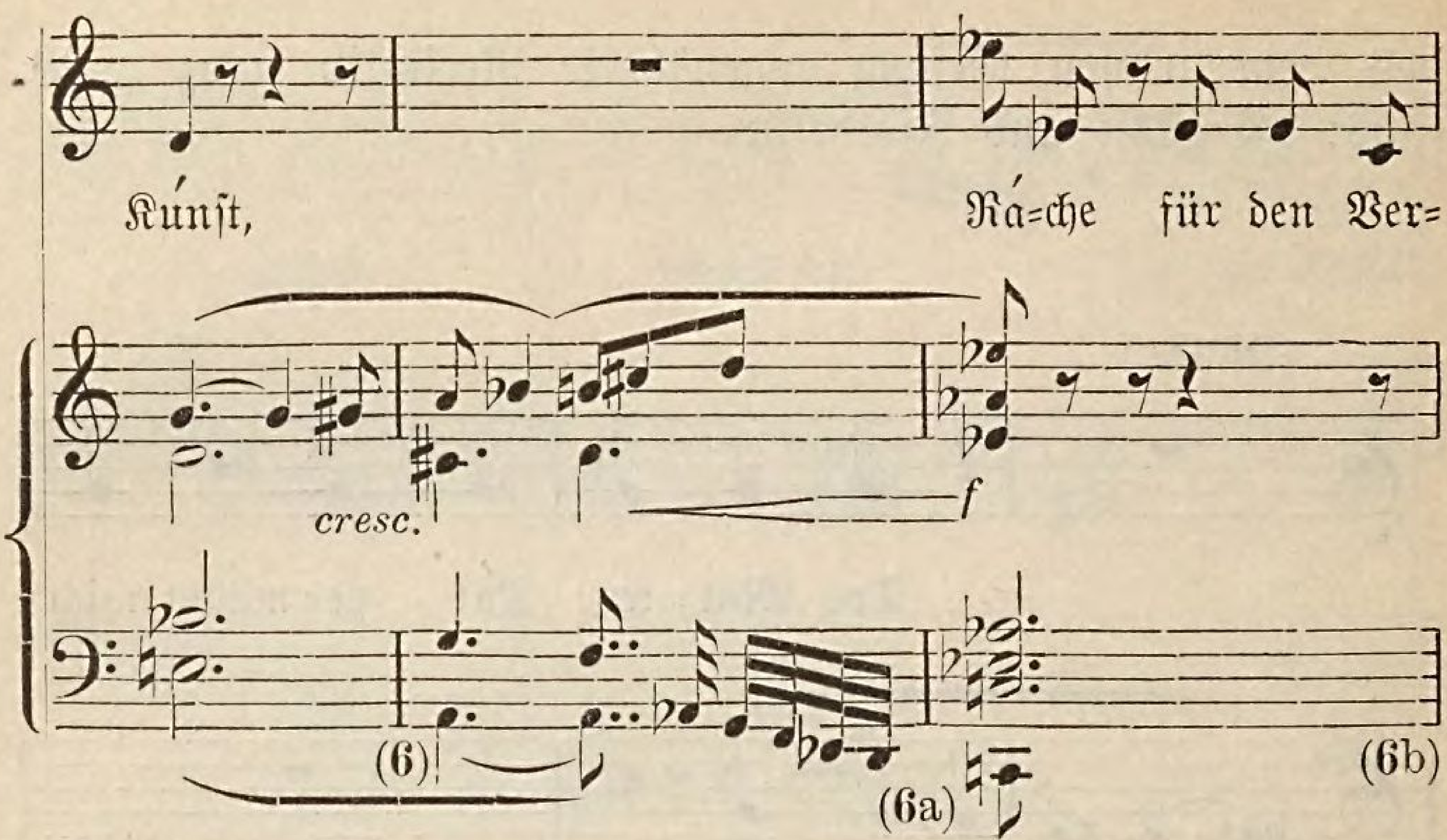


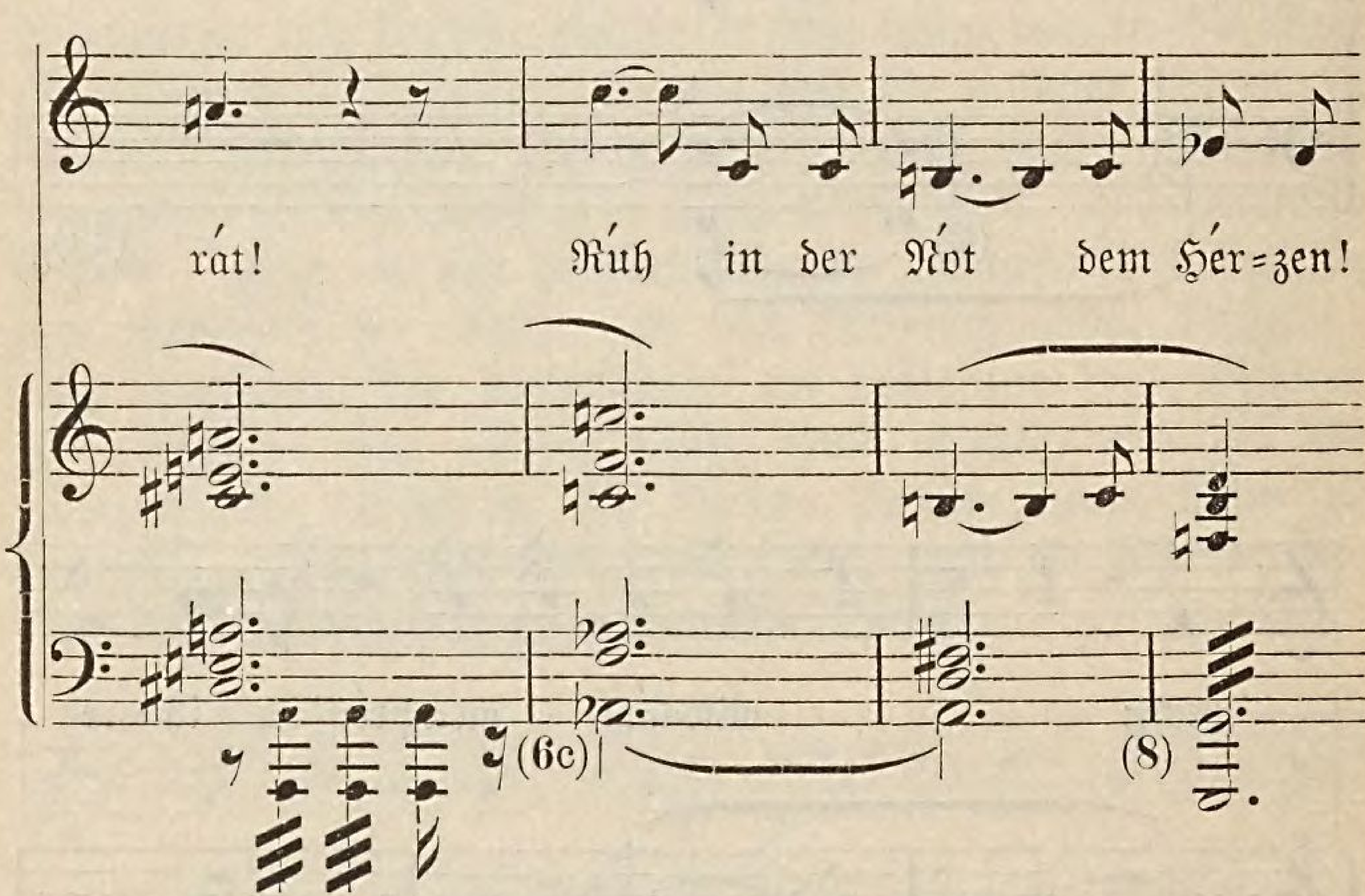

Wagner — Dichter und Komponist in einer Person — verschmäht deshalb gewöhnlich den Reim für das eigentliche wie

das dem ariosen Gesang angenäherte Recitativ ganz z. B. (aus: „Tristan und Isolde"):



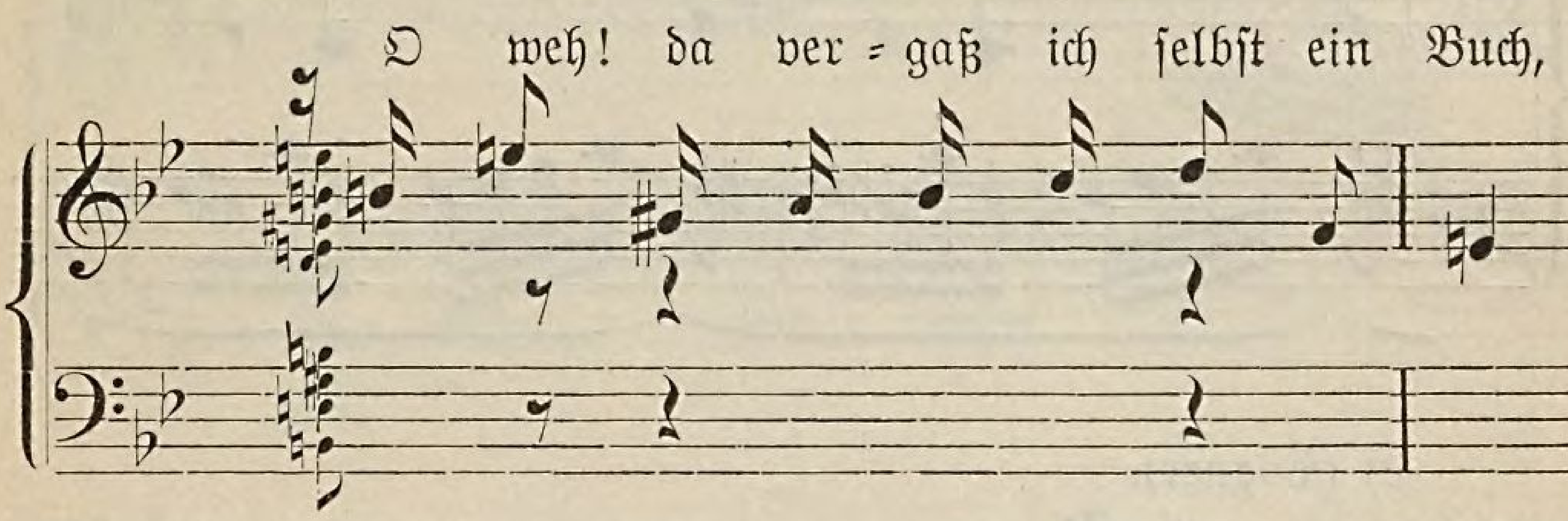



Daß hier die Begleitung motivisch eingreift, ist uns nichts neues; das Beispiel gehört dennoch hierher, da die Singstimme nicht Melodie bildet, sondern nur deklamiert.

In den durchweg gereimten „Meistersingern“ finden sich trotz der Reime sehr viele Stellen, in denen das Recitativ vollständig auf dem Standpunkte des alten Secco steht z. B.:



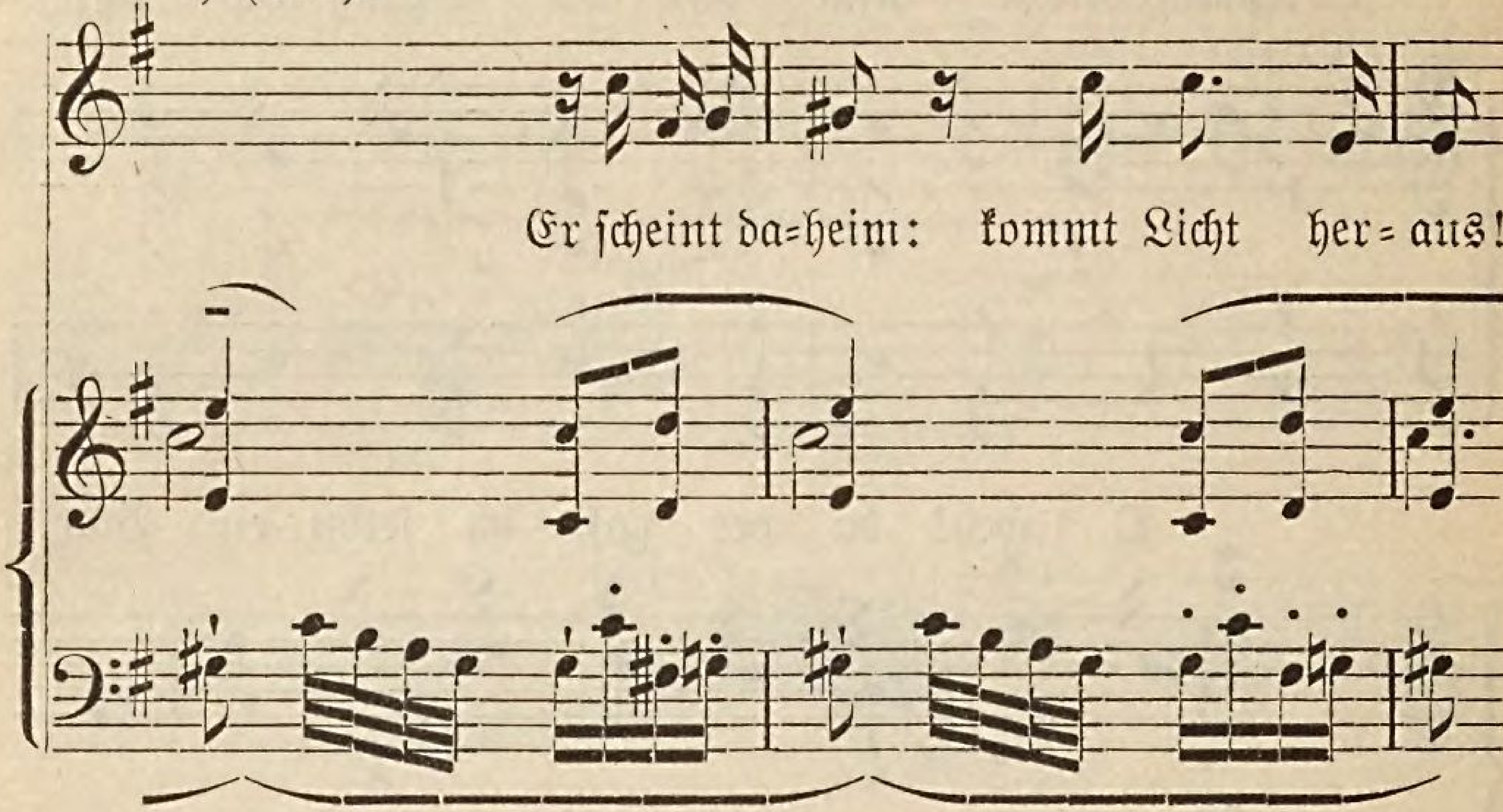




doch sind dieselben immer nur kurz und gehen bald wieder zu einer höheren Stufe über, die entweder die Singstimme melodischer entwickelt oder charakteristische Motive in der Begleitung bringt, z. B. im zweiten Akt in der Szene wo Pogner mit Eva heimkehrt und im Zweifel ist, ob er noch bei Sachs eintreten soll; der Anfang des Recitativs schwebt lose in richtigem Sprechtone über dem Lehrbubenmotiv (a), und die Worte Evas: „Er scheint daheim" ꝛc. über dem Schustermotiv (b); dann folgen vier Takte Secco (c) und weiterhin eine vollständige Motivbildung (imitierend aufgebaut) in der Singstimme (d):

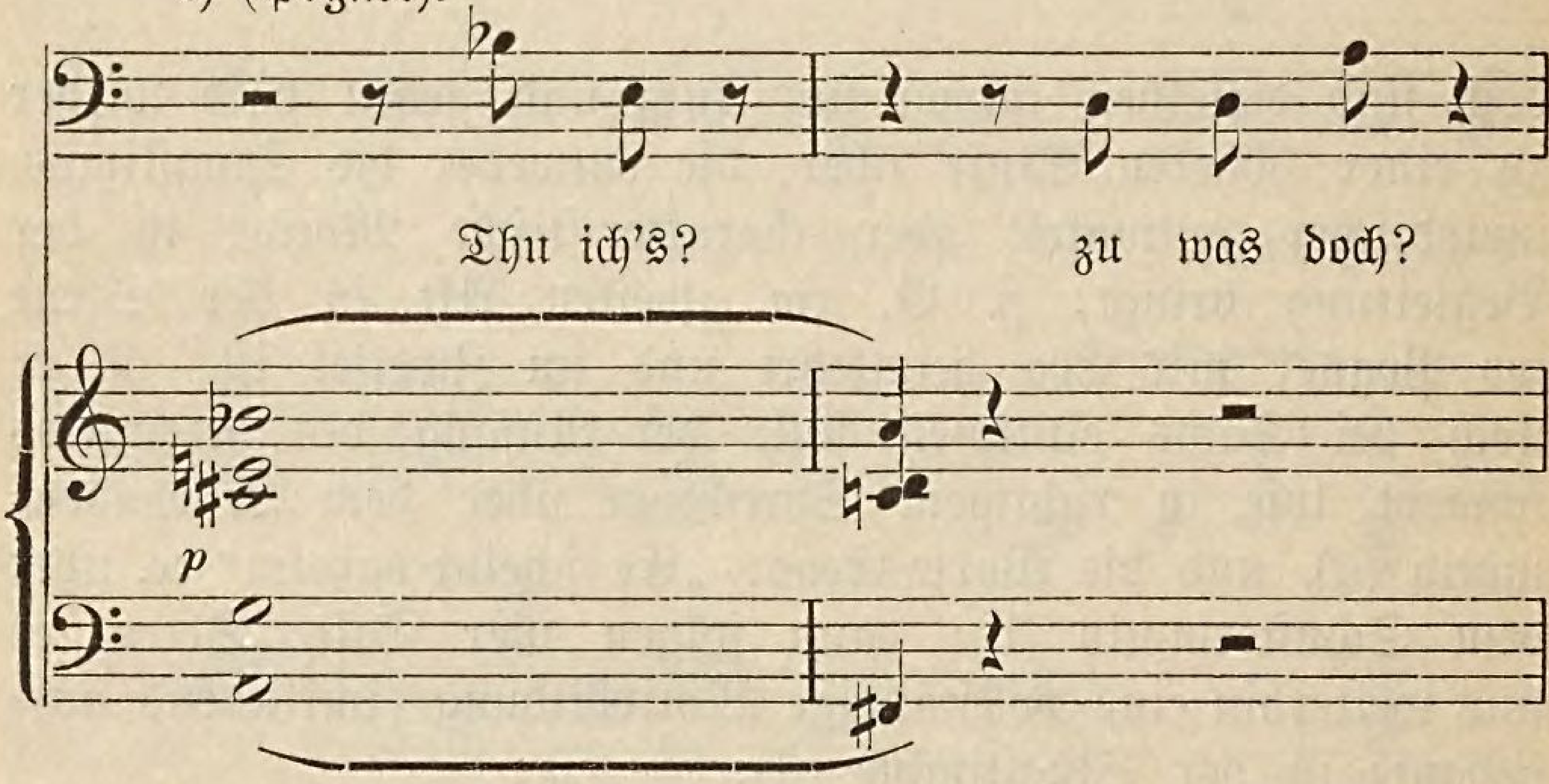
a) (Pogner).



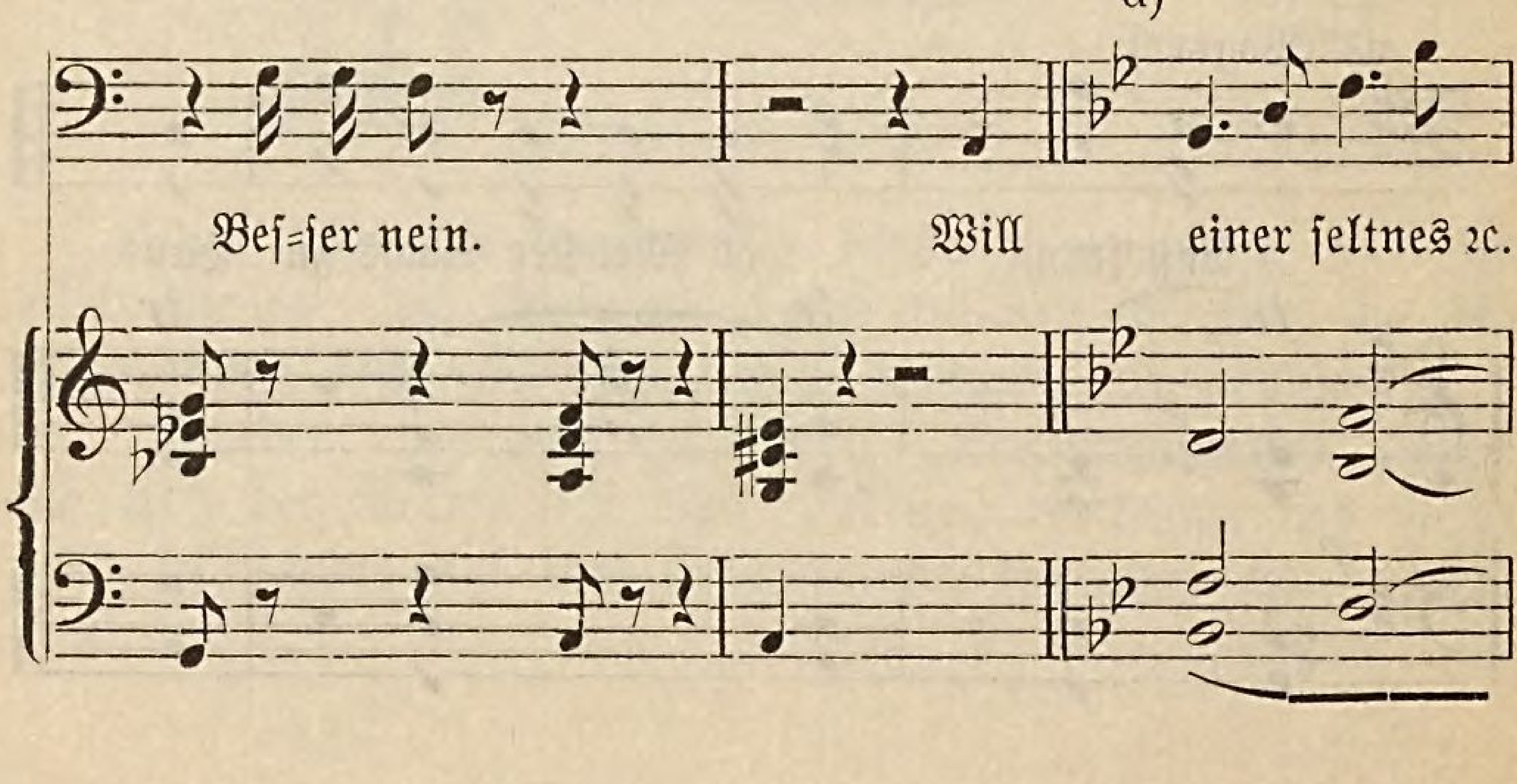
b) (Eva).



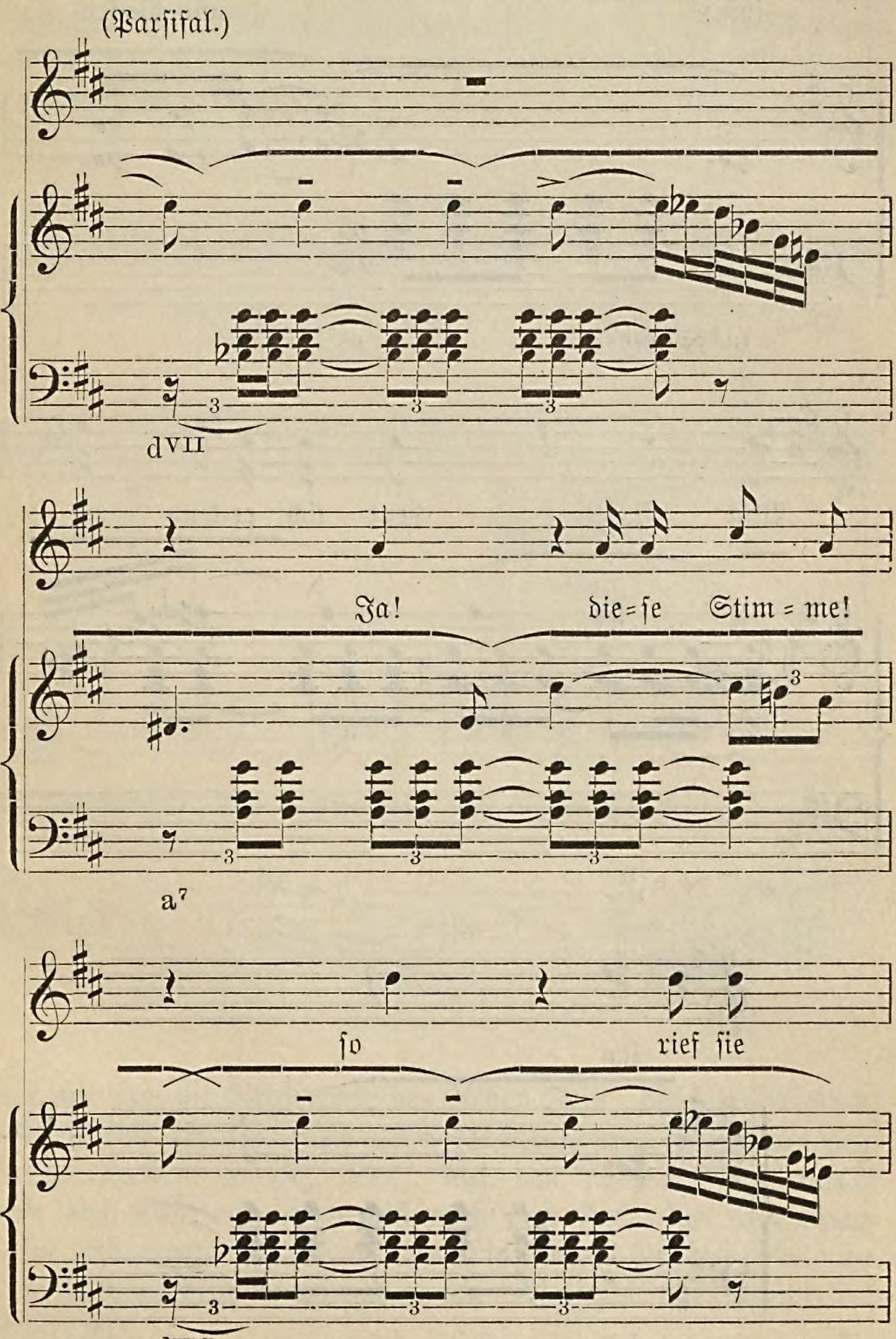

c) (Pogner).

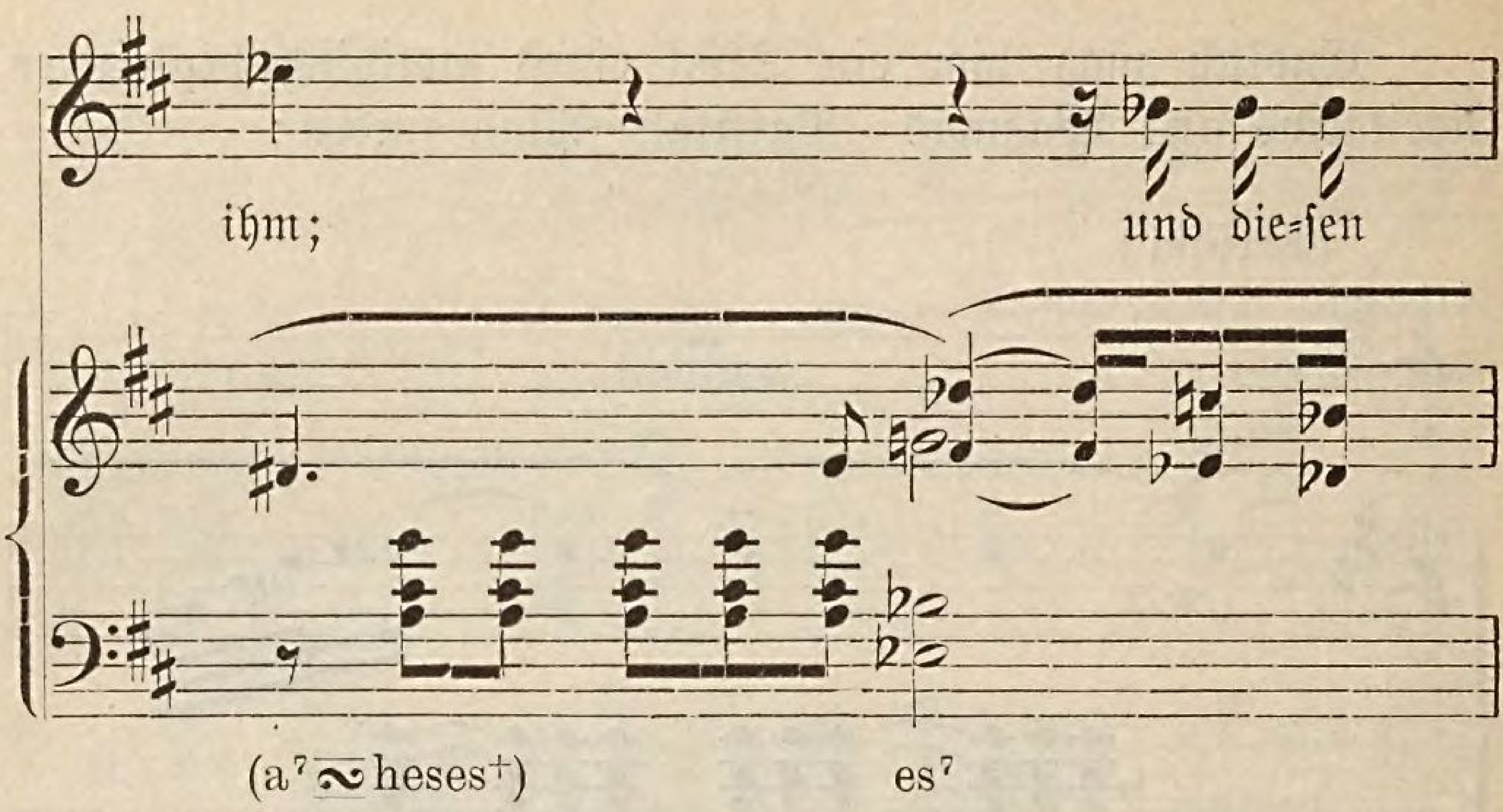



d)

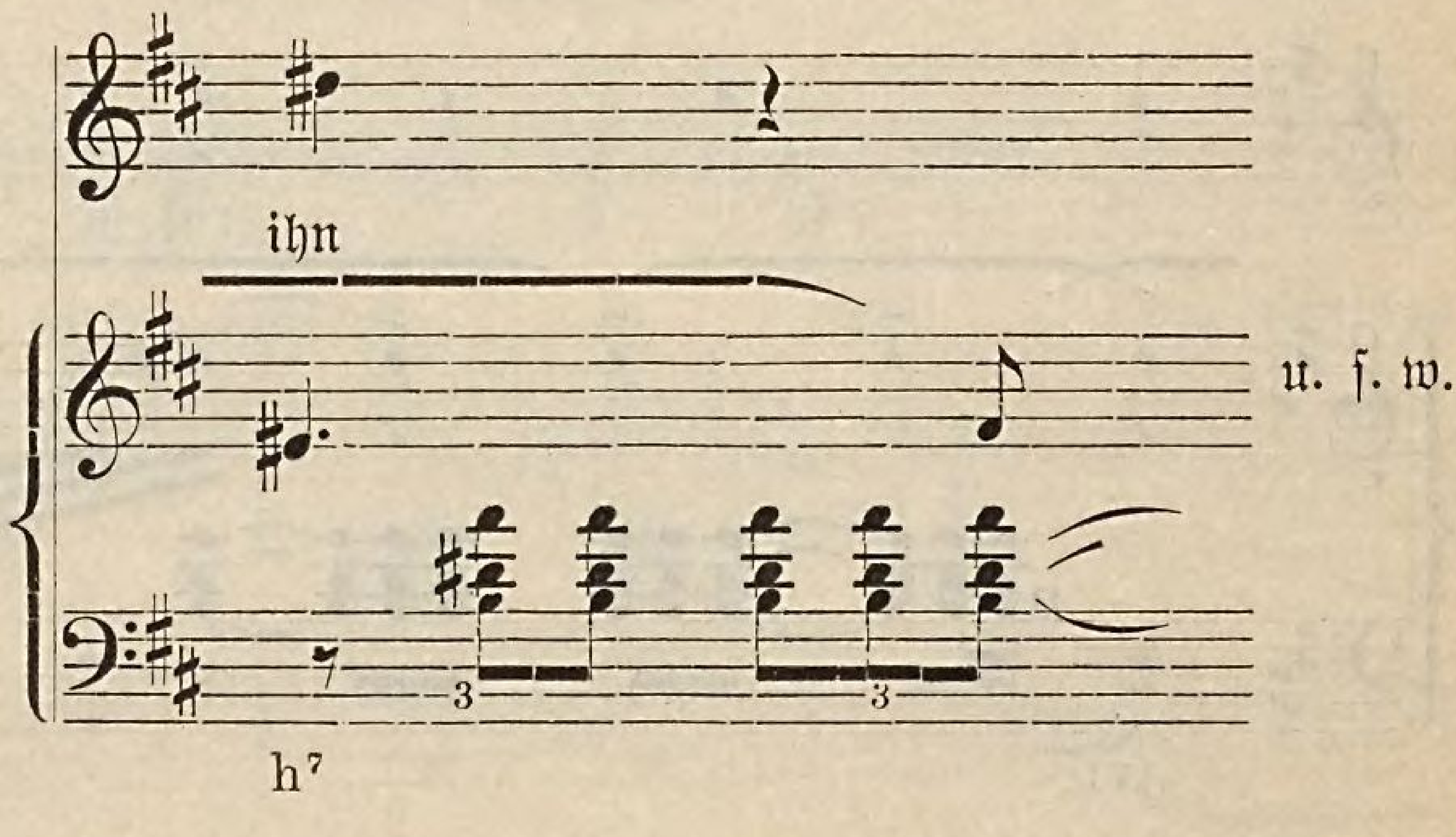


Endlich mag hier ein Stück eines motivisch begleiteten Recitativs aus Wagners „Parsifal“ Platz finden:

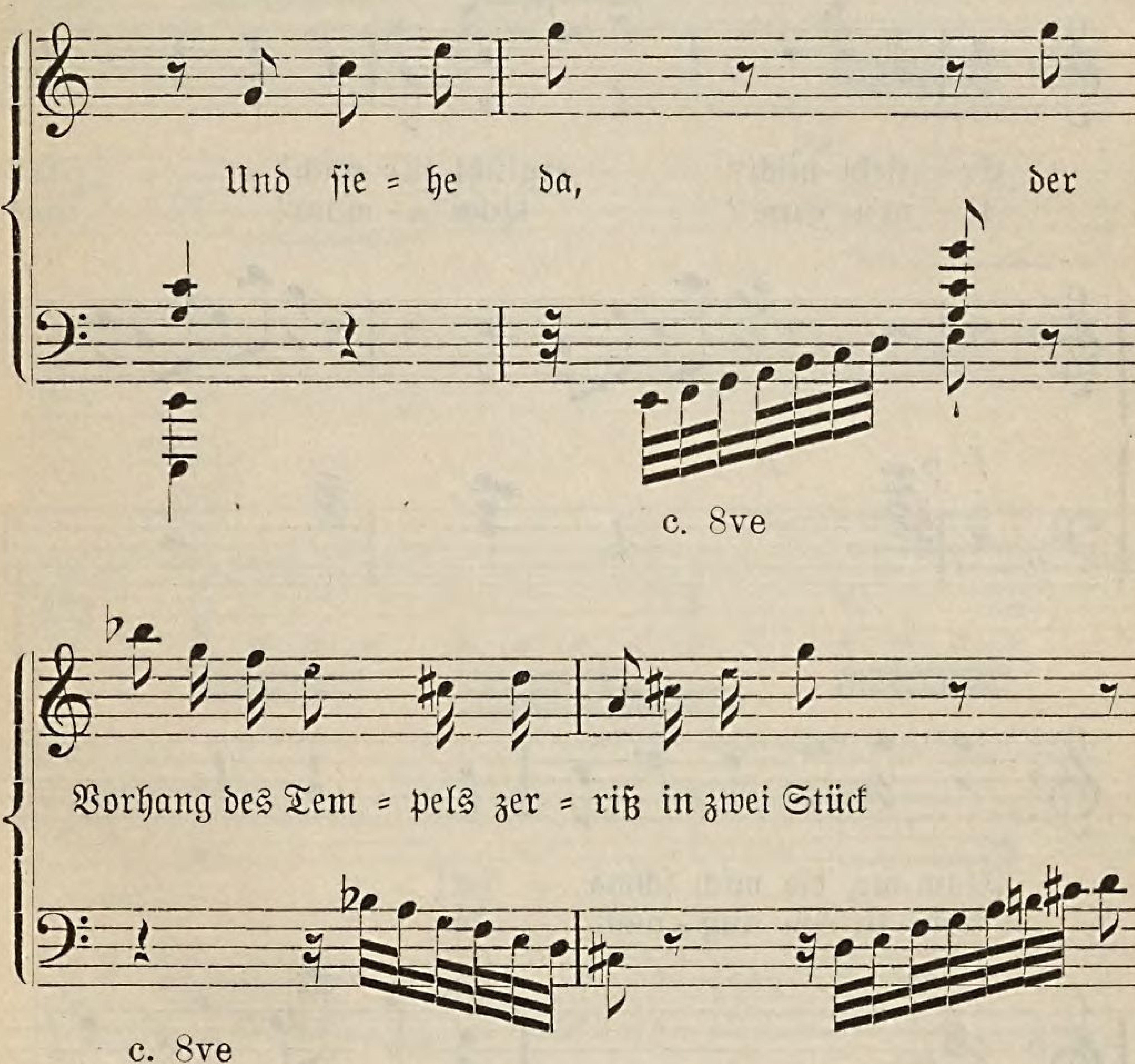



ihm; und die=sen
($a^7$ ∾ heses$^+$) es$^7$


Blick deut = lich er=kenn ich
as$^{1<}$ ∾ $e^{VII}_{II<}$ I


ihn
u. s. w.
$h^7$

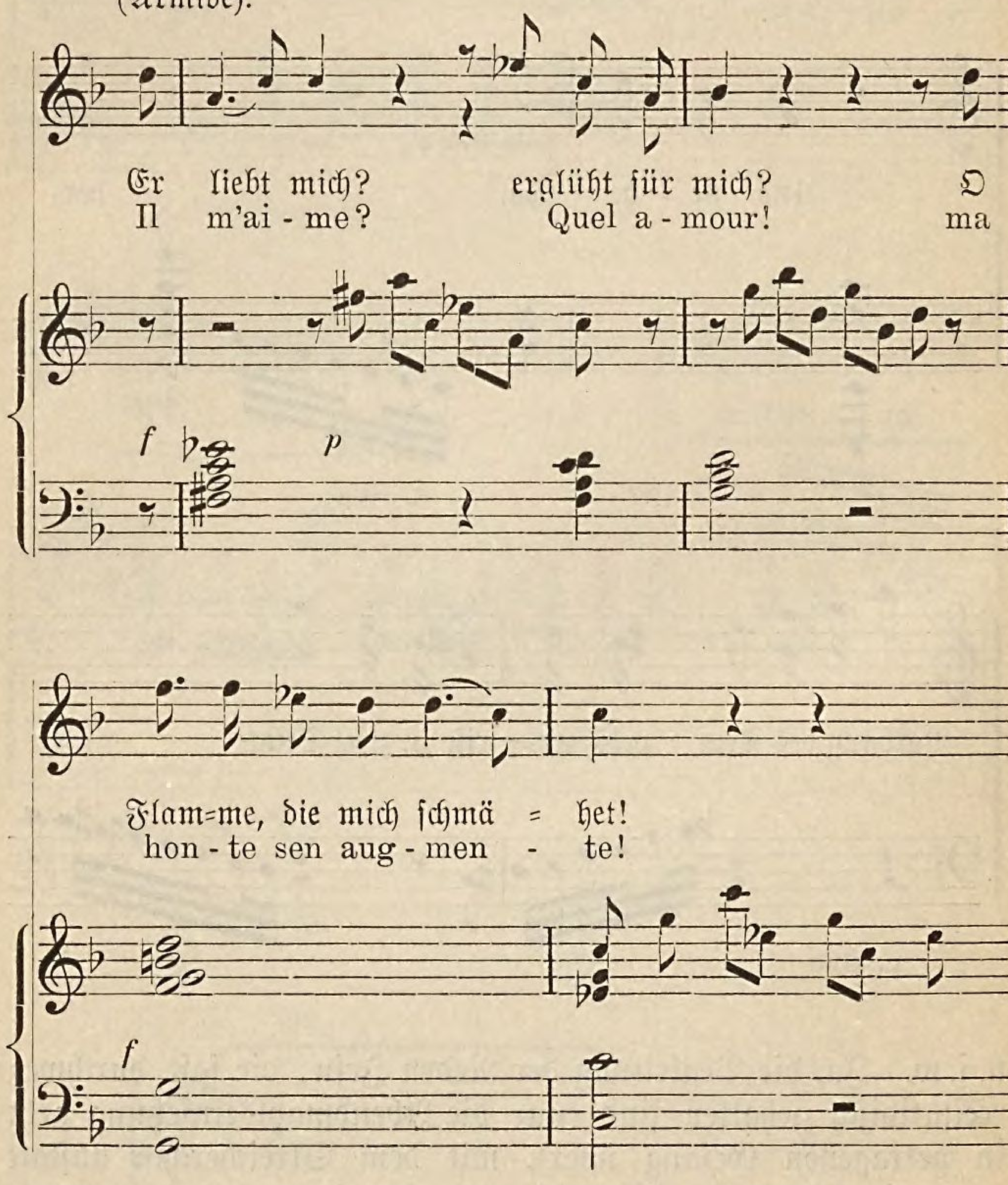
Wagners Recitativ zeigt thatsächlich keine prinzipiell verschiedenen Eigenschaften gegenüber dem älteren, wie wir von vornherein nicht anders erwarten konnten. Das motivisch begleitete Recitativ (Accompagnato) ist ja alt; ich brauche nur an das Zerreißen des Vorhanges im Tempel in Bachs „Matthäuspassion“ zu erinnern:



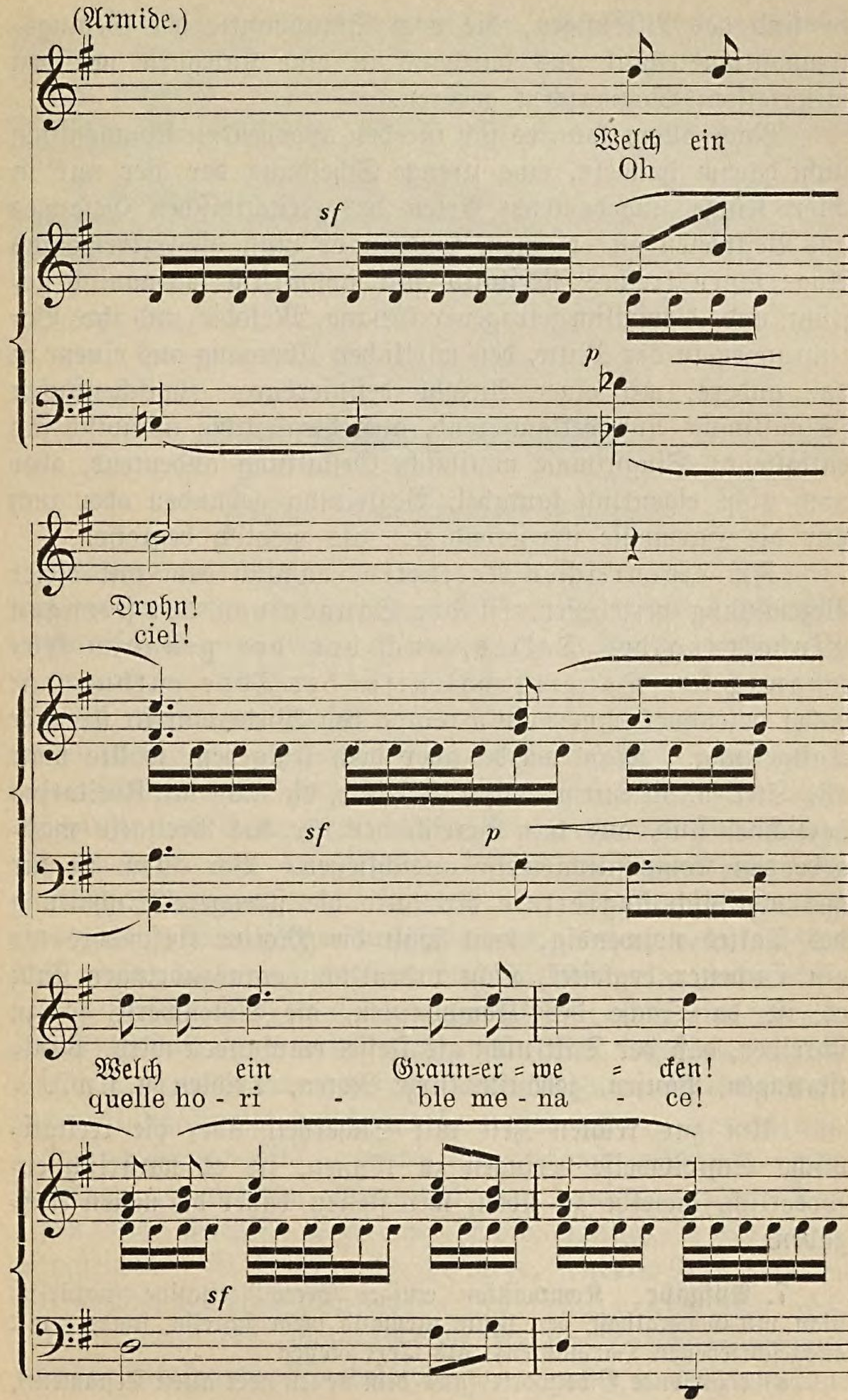

u. s. w. Ja, die Begleitung der Reden Jesu, die fast durchweg recitativisch gehalten sind (nur die Abendmahlseinsetzung geht in getragenen Gesang über), mit dem Streicherchor anstatt nur mit Continuo ist gewiß auch eine Form des Accompagnato und zwar eine durch ihre Einfachheit Großes wirkende. Wie Himmelslicht umstrahlen die Violinen das Haupt des Erlösers.

Die aufgewendeten Mittel sind natürlich bei Wagner reichere, raffiniertere als bei den älteren Meistern, sowohl was das orchestrale Kolorit als was die Harmoniebehandlung anlangt. Aber wenn Gluck in der „Armide“ das Recitativ vor der Beschwörung des Hasses in folgender Weise begleitet:

(Armide).




ferner, wo Armide, erschaudernd über die Drohungen des Hasses, auf einen Ton ($d^2$) festgebannt ist, gleichsam kein Wort reden kann, während die Begleitung verrät, was in ihr vorgeht:


(Armide.)
Welch ein
Oh
sf
p
Drohn!
ciel!
sf
p
Welch ein Graun=er=we=cken!
quelle ho - ri - ble me - na - ce!
sf

so sind das Bildungen, die vom Standpunkte der Gesangskompositionstechnik aus durchaus in eine Kategorie mit den mitgeteilten Wagnerschen gehören.

Nach allem kann es sich für den angehenden Komponisten nicht darum handeln, eine strenge Scheidung der hier nur in aller Kürze angedeuteten Arten des recitativischen Gesanges aus Beispielen zu erlernen, sondern er muß die Extreme ins Auge fassen (reines Recitativ, nur notdürftig harmonisch gestützt, und — wirklich getragener Gesang, Melodie) und ihre Berührungen in der Mitte, den wirklichen Übergang aus einem in das andere, mit einer Anzahl definierbarer Zwischenstufen (Singstimme nur deklamierend, aber Begleitung motivisch sich entfaltend; Singstimme motivische Gestaltung andeutend, aber noch nicht eigentlich kantabel, Begleitung gebunden oder auch nur die Harmonie skizzierend 2c.), als möglich begreifen.

Im eigentlichen Recitativ, nämlich dem mit dieser Bezeichnung versehenen, ist der Sänger von der strengen Einhaltung des Taktes, auch von der genauen Abwägung der Dauerverhältnisse der Töne entbunden; daher bezeichnet immer ein a tempo den Wiedereintritt strenger Taktgeltung. Man würde aber doch fehlgehen, wollte man alle Stellen, die mit a tempo oder alle, die nicht mit Recitativo bezeichnet sind, aus dem Bereich der für das Recitativ maßgebenden Kompositionsweise ausschließen. Vor allem ist für das motivisch begleitete Recitativ die strengere Einhaltung des Taktes notwendig, weil sonst die Motive (besonders wo ein Orchester begleitet) nicht ordentlich herauszubringen sind; es ist da Sache des Komponisten, die Notenwerte so zu schreiben, daß der Takt nicht als Fessel empfunden wird (Punktierungen, Pausen, gehäufte kurze Noten, Triolen u. s. w.).

Um zur rechten Zeit mit Sicherheit über die recitativische Schreibweise verfügen zu können, ist es natürlich erforderlich, dieselbe zu üben, wir stellen daher die neuen Aufgaben:

7. **Aufgabe.** Komposition einiger Secco-Recitative (natürlich nicht mit Generalbaß, den heute niemand mehr schreibt, sondern mit ausgeschriebenen Harmonien); als Text dienen

a) erzählende Bibelworte (aus dem neuen oder alten Testament),

b) Bruchstücke aus dramatischen Dichtungen (Dramen von Goethe, Schiller, Shakespeare ꝛc.) oder Operntexten.

8. **Aufgabe.** Komposition einiger größeren Balladen mit Überwindung von erzählenden Partien des Textes durch recitativische Behandlung.

9. **Aufgabe.** Komposition einiger Arien mit vorausgeschicktem Recitativ und geeignetenfalls mit Einschaltung recitativischer Zwischenpartien.

---

## 4. Kapitel.

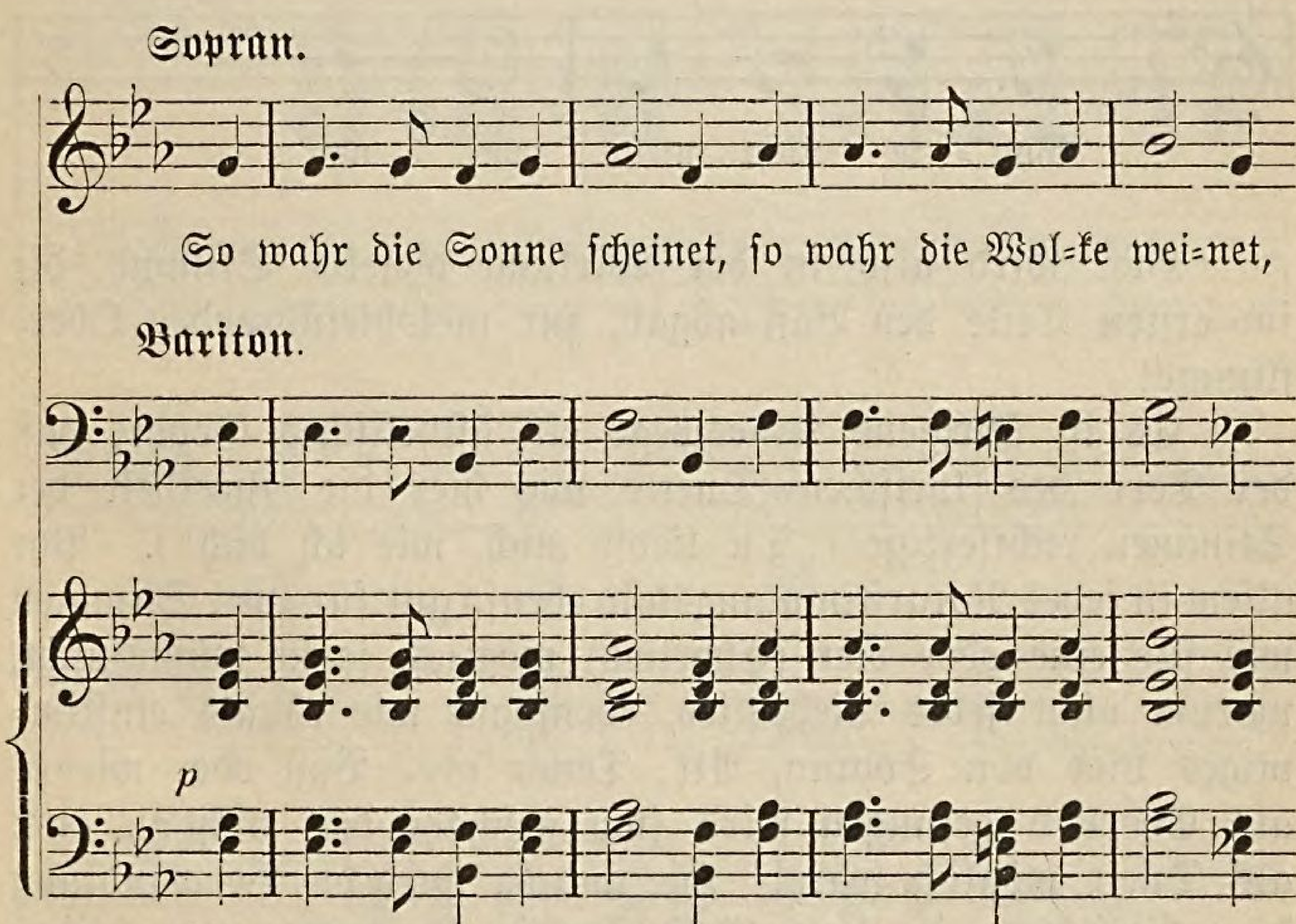
# Das Gesangs-Ensemble.

## § 14. Das lyrische Duett.

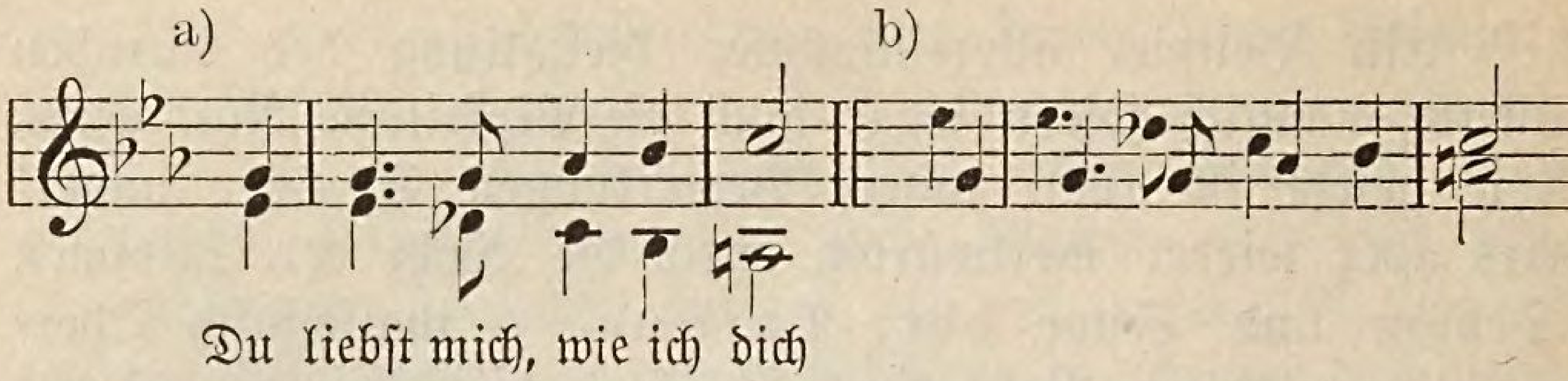
Mehr und mehr ist uns die Begleitung der Gesangsmelodie zu einem selbständigen Faktor des musikalischen Gesamtaufbaues geworden; sie übernahm motivische Bildungen während der Pausen der Singstimme oder auch alternierend (gleichsam zwischen die einzelnen Textzeilen weitere korrespondierende metrische Glieder einschaltend) und konnte sogar schließlich die thematische Gestaltung ganz an sich reißen, indem sie den Gesang zur bloßen Textrecitation herabdrückte. Es ist daher für den Kompositionsschüler kaum eine neue technische Aufgabe, wenn er nun der Singstimme zunächst eine zweite Singstimme zugesellen soll, denen, beide stützend und ergänzend, wie im Lied, die Begleitung gegenübersteht. Das lyrische Duett erscheint zunächst in einer überaus einfachen Gestalt (die aber auch noch beim komplizierter angelegten, ja beim dramatischen Duett als Form einzelner Teile zur Geltung kommt und daher keineswegs als nebensächlich anzusehen ist), nämlich mit Zusammenführung beider Stimmen in gleichem Rhythmus mit demselben Text (Note gegen Note gesetzt). Von einer Individualisierung der beiden Singstimmen ist dabei nicht die Rede, sondern beide vereinen sich vollständig zum doppelten Vortrag eines und desselben Inhaltes. Beispiele dieser Art von Duettkompositionen sind die allbekannten Mendelssohnschen Op. 63, auch Schumanns

Op. 103. Die Singstimmen gehen dabei, wenn Stimmen gleicher Tonlage (2 Soprane, 2 Tenöre ꝛc.) gemeint sind, zumeist in Terzen (natürlich aber ohne andere Intervalle auszuschließen). Auch wenn eine hohe Frauen- und eine hohe Männerstimme vereinigt werden, ist das (in der Notierung) das gewöhnliche (wegen der akustischen Täuschung, daß beide Stimmen sich in Terzen bewegen, wenn sie thatsächlich in Dezimen gehen); doch sind wegen der effektiven Entfernung der Stimmen natürlich gelegentlich auch andere Intervalle möglich, indem der Tenor höher getrieben und der Sopran tiefer geführt wird: in solchen Fällen tritt dann vermöge des Glanzes seiner Klangfarbe der Tenor als führende Stimme hervor, und es entstehen ganz eigentümliche Wirkungen und Täuschungsmöglichkeiten über die Entfernung der Stimmen voneinander, wenigstens für den ungeübten Hörer. So klingt z. B. $\frac{c^2}{e^1}$, wie eine Terz, weil der Tenor höher scheint, auf $e^1$ schon mehr Glanz hat als der Sopran auf $c^2$; $\frac{h^2}{g^1}$ klingt aus demselben Grunde wie eine Sexte, und steigt gar der Tenor wirklich über den Sopran hinauf z. B. $\frac{a^1\ (T)}{f^1\ (S)}$, so erscheint das Intervall größer als es ist, weil der Sopran tief und der Tenor hoch liegt. Es leuchtet ein, daß diese Wirkungen vom Komponisten nicht außer Acht gelassen werden dürfen und daß er z. B. meiden wird, den Tenor besonders tief und den Sopran besonders hoch zu führen, weil dann plötzlich die für gewöhnlich nicht bemerkliche Oktave des natürlichen Abstandes beider Stimmen auffallend hervortritt. So erscheint z. B. das Intervall e : $gis^2$ sehr groß, weil der Tenor in seiner tiefsten und der Sopran in seiner höchsten Lage beschäftigt ist. Verbindet man zwei Frauenstimmen oder zwei Männerstimmen verschiedener Klangfarbe (Sopran und Alt, Tenor und Baß) miteinander, so werden Sexten häufiger werden, weil die mittleren Tonlagen der beiden Stimmgattungen etwa um eine Quinte differieren; natürlich sind aber nähere Führungen, ja selbst Kreuzungen der Stimmen keineswegs ausgeschlossen.

Ein Beispiel allereinfachster Gestaltung des lyrischen Duetts, nämlich sofern sogar auch die Begleitung Note gegen Note gesetzt ist (vgl. unsere Bemerkungen S. 64), anderseits aber wieder merkwürdig durch die Wahl der Stimmen (Sopran und Tenor oder Bariton — thatsächlich Ober- und Unterstimme [Baß] eines schlichten vierstimmigen Satzes Note gegen Note), ist Schumanns: „So wahr die Sonne scheinet.“ Bezüglich der Klavierbegleitung ist noch zu bemerken, daß dieselbe fast durchweg die Sopranstimme in der tieferen Oktave (Tenorlage) verdoppelt, wodurch beide Stimmen in ganz eigenartiger Weise einander näher gerückt erscheinen. Ich schreibe die im Original mit Violinschlüssel notierte Männerstimme im Baßschlüssel:

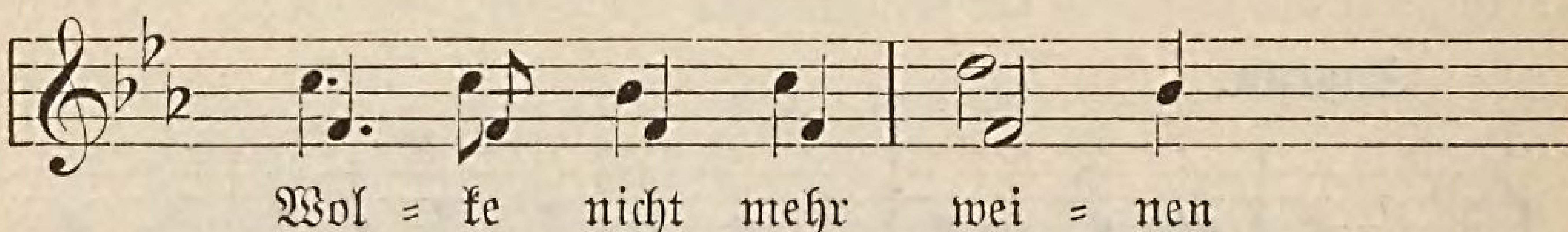



Am Schluß der ersten Strophe schwingt sich die Männerstimme zum es[1] empor, während der Sopran in klangarmer Mittellage bleibt; die Stelle (a) wirkt daher so wie sie bei b notiert ist:




Auch der Anfang der zweiten Strophe stellt den Bariton in den Vordergrund und drängt den Sopran zurück, so daß die Wirkung entsteht:

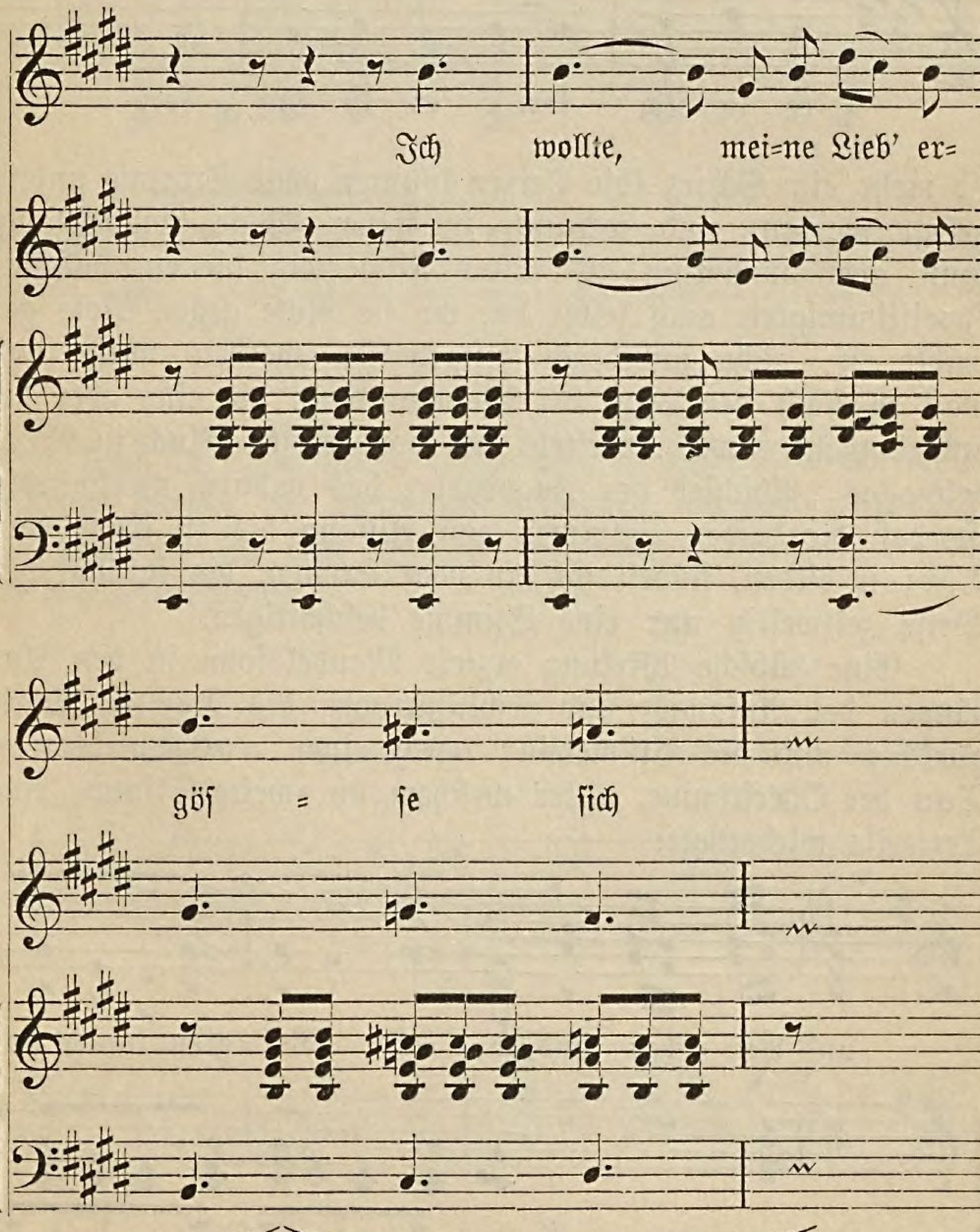



Hier wird also in der Wirkung dieselbe Stimme, die im ersten Teile den Baß abgab, zur melodieführenden Oberstimme!

Es ist übrigens keineswegs ein ästhetisches Gebot, daß der Text des lyrischen Duetts wie hier die Zweiheit der Stimmen rechtfertige („Du liebst mich, wie ich dich"). Vor allem ist jedes Naturstimmungsbild ebenso gut für zwei Stimmen wie für eine oder vier (Chorlied) möglich, ja ich wüßte nicht, warum nicht jedes Liebeslied, ebensogut wie es als einstimmiges Lied von Sopran, Alt, Tenor oder Baß oder wie es als Chorlied gesungen wird (wo geschähe das nicht?), auch als Duett möglich wäre! Hie und da wird die Verwandlung der Geliebten in den Geliebten in der einen von beiden Stimmen wünschenswert scheinen, freilich wird man nicht die Geliebte mit Frauenstimmen und den Geliebten mit Männerstimmen ansingen und Mädchenlieder nicht einer Sopran- und einer Tenorstimme, sondern lieber zwei Frauenstimmen zudenken. Mendelssohns „Ich wollt', meine Liebe ergösse" ist bezeichnet mit Sopran I und Sopran II und enthält den-

noch die Textzeile „Sie tragen zu dir, Geliebte“; natürlich singt aber, wenn es vom Sopran und Tenor vorgetragen wird, der Sopran „Geliebt**er**“ und der Tenor „Geliebt**e**“. Der Anfang dieses Duetts, das sich überwiegend in Terzen hält, aber mit gelegentlichen Sexten und auch einigen anderen Bildungen, lautet:




Die zweite Stimme ist hier nirgends (wie im obigen Schumannschen Beispiel) Baß, sondern fortgesetzt Mittelstimme

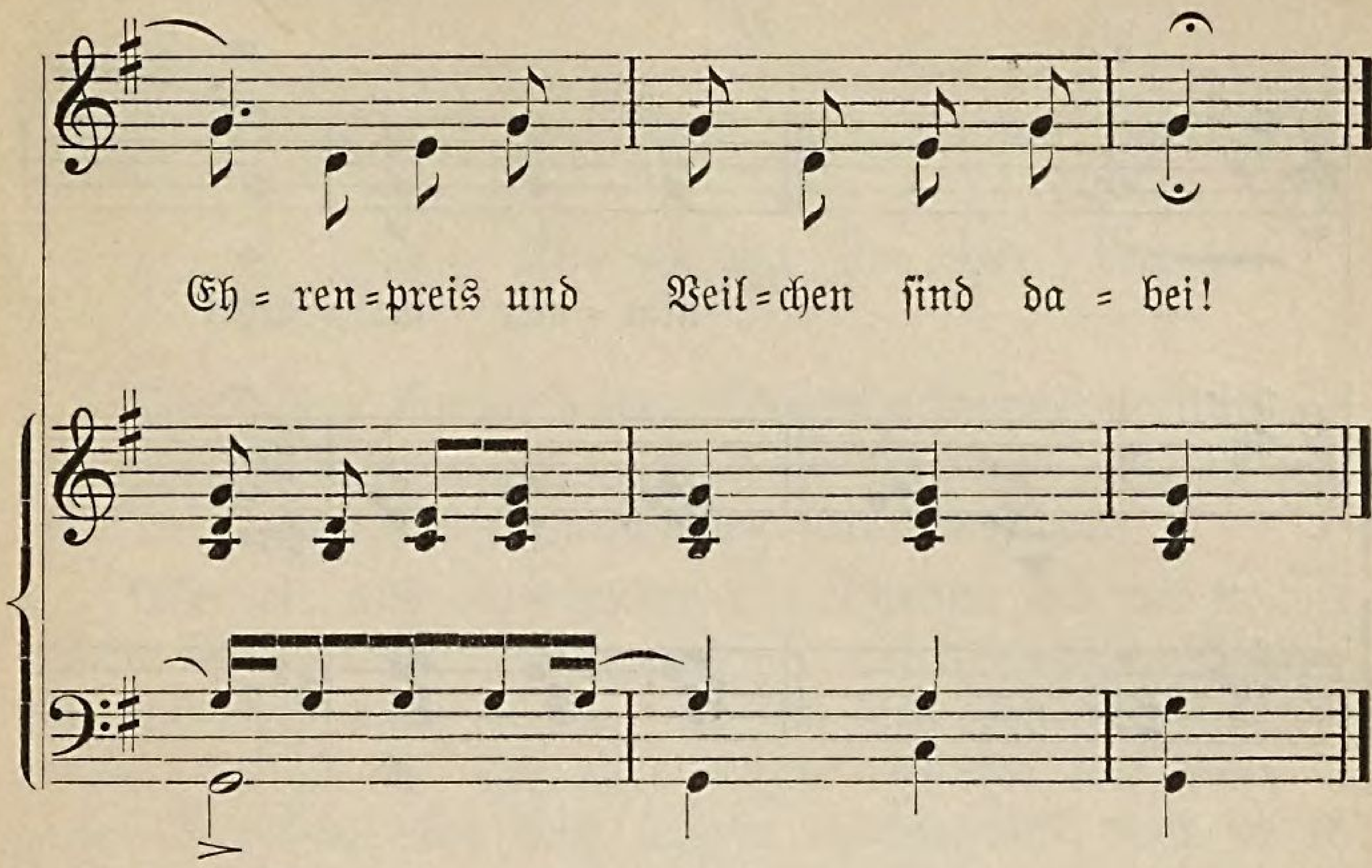
(Alt oder Tenor), erhebt sich auch nirgends derart, daß sie dominierte und die Oberstimme zurückdrängte; daß Mendelssohn zu Anfang der Schlußanhänge der einzelnen Strophen ein paar Takte die Stimmen einzeln vorführt:




ist mehr ein Scherz (die Terzen könnten ohne Störung untergelegt werden) und technisch in keiner Weise von Belang, kann aber immerhin als erster Fingerzeig dienen, daß die Zweistimmigkeit auch selbst da, wo sie Note gegen Note gewählt ist, nicht unbedingt festgehalten werden muß; daß man je nach der Lage der Melodie dann die eine oder die andere wählen wird, versteht sich von selbst. Auch in Mendelssohns „Abschied der Zugvögel", das dadurch merkwürdig ist, daß die beiden Stimmen von Anfang bis zu Ende nur Terzen bilden, finden sich ein paar Stellen, die in ähnlicher Weise zeitweilig nur eine Stimme beschäftigen.

Eine hübsche Wirkung erzielt Mendelssohn in den Anhängen der Anfangs- und Schlußstrophe des Duetts „Maiglöckchen und die Blümelein" durch einen ausgehaltenen Ton der Oberstimme, unter welchem die zweite Stimme eine Textzeile wiederholt:

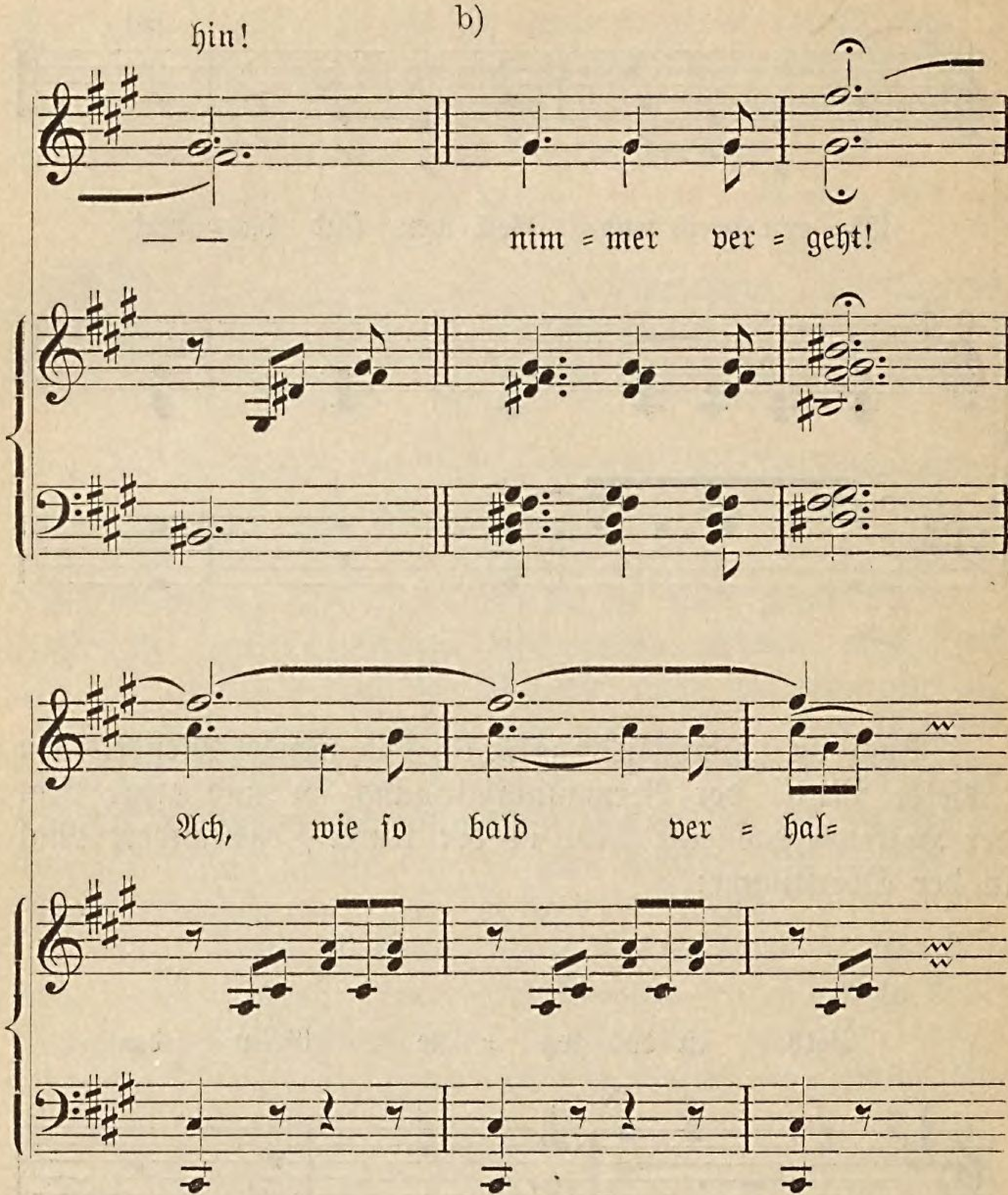





Auch im „Herbstlied“ (Op. 63 IV) wendet Mendelssohn dasselbe Mittel der Vermannigfaltigung an und zwar liegt der Halteton das eine Mal in der Unter=, das andere Mal in der Oberstimme:

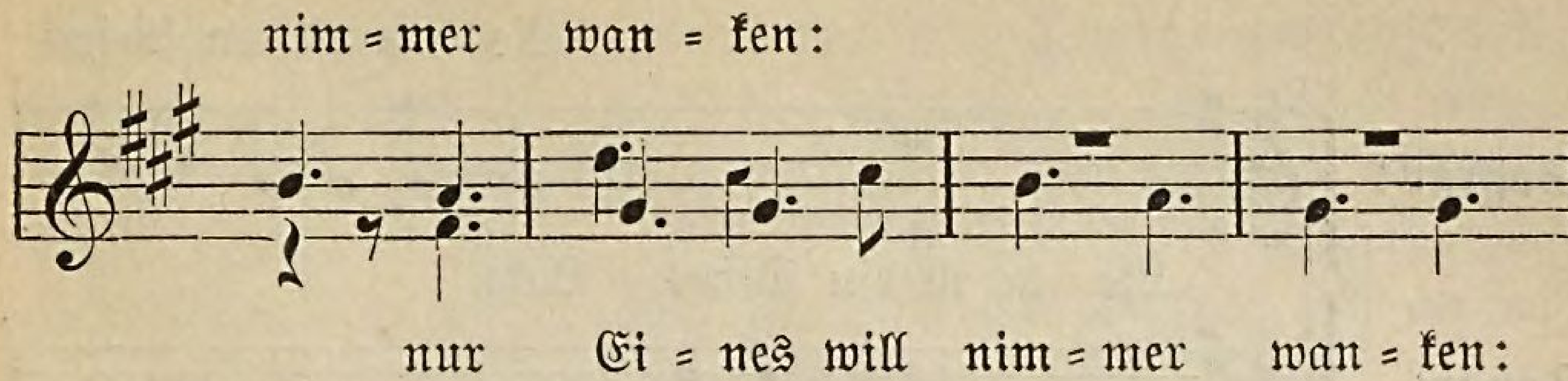
a)






Dies Duett läßt übrigens mehrmals die Stimmen abwechselnd pausieren und bringt auch bereits eine Imitation in Engführung (kurz vorher):



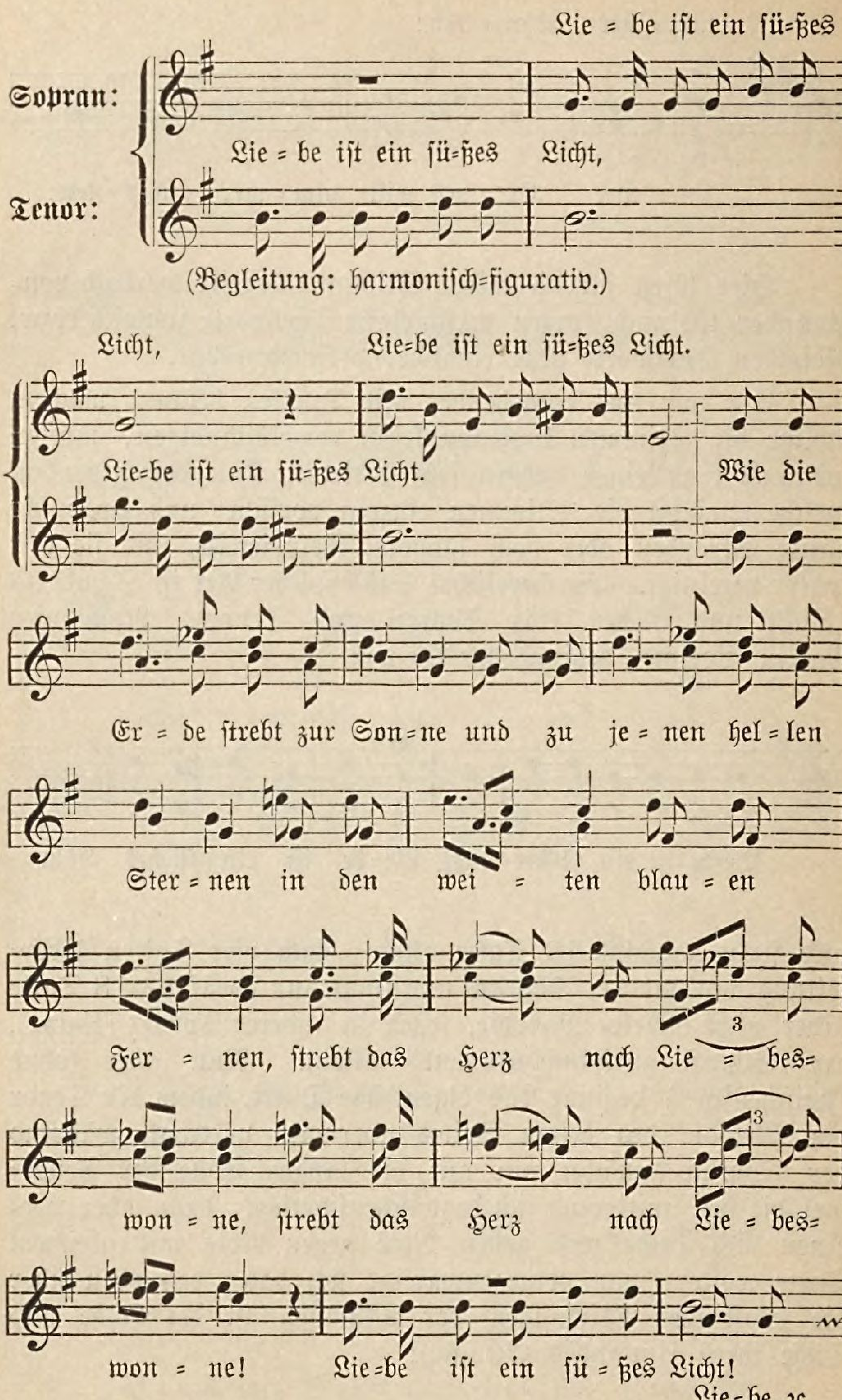



Hier lösen sich die beiden Stimmen bereits merklich voneinander los und tragen verschiedene Textworte zugleich bezw. dieselben Textworte gegeneinander verschoben vor.

Ehe wir uns eingehender mit Duetten bekannt machen, welche die Stimmen kontrapunktisch verselbständigen, müssen wir erst noch einer andern sehr beliebten Kategorie gedenken, welche zunächst die Stimmen einzeln vorführt und zwar für ganze Strophen oder doch längere Melodieteile, und sie erst später vereinigt. Ein herrliches Stück solcher Art ist Schuberts „Licht und Liebe“ (für Sopran und Tenor). Nach vier Takten Vorspiel beginnt der Tenor:

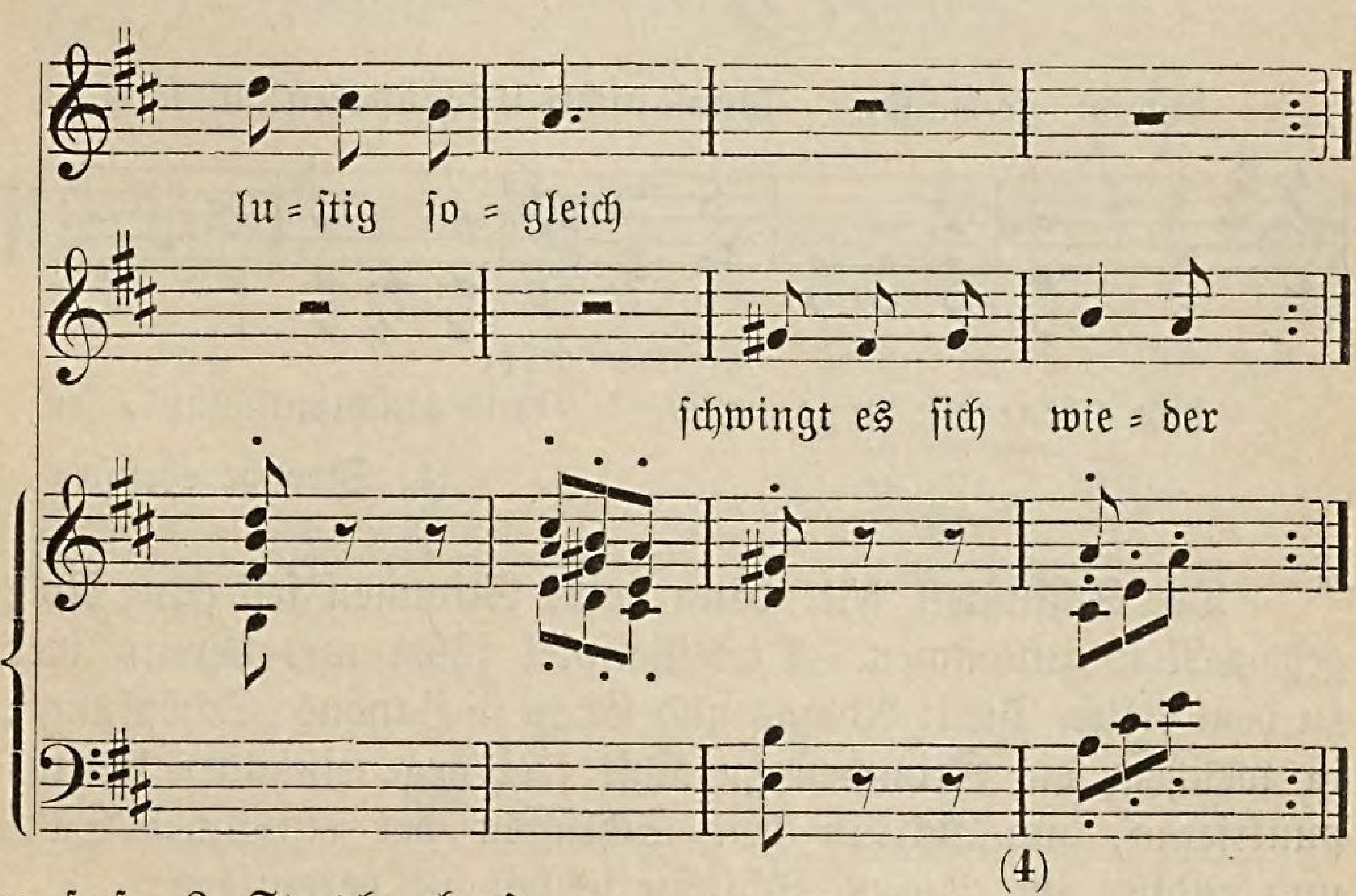



und singt zunächst 18 Takte allein; nach vier Takten Überleitung beginnt der Sopran und singt nun ebenfalls 18 Takte (aber nicht dieselbe Melodie, sogar in anderer Tonart [E-dur], am Schluß zurückmodulierend) allein. Nun aber (ohne Zwischenspiel) beginnt das eigentliche Duett, indem der Tenor die Melodie des ersten Teiles abermals vorträgt, während der Sopran zunächst nur auf die langen Töne der Tenormelodie frei imitierend sich dazwischenschmiegt; dann aber vereinen sich beide und gehen Note gegen Note mit gleichem Texte weiter (man vergegenwärtige sich dabei das oben über die akustischen Wirkungen der Stimmen in der Höhe und Tiefe ihres Umfanges Gesagte):


Lie = be ist ein sü=ßes
Sopran:
Lie = be ist ein sü=ßes Licht,
Tenor:
(Begleitung: harmonisch=figurativ.)
Licht, Lie=be ist ein sü=ßes Licht.
Lie=be ist ein sü=ßes Licht. Wie die
Er = de strebt zur Son=ne und zu je = nen hel = len
Ster = nen in den wei = ten blau = en
Fer = nen, strebt das Herz nach Lie = bes=
won = ne, strebt das Herz nach Lie = bes=
won = ne! Lie=be ist ein sü = ßes Licht!
Lie = be ꝛc.

Gewagter ist ein *Zerteilen des Textes* zwischen die *beiden Stimmen*, wie es Schumann in „Das Glück" (Hebbel) mit gutem Erfolg durchführt; das Haschen nach dem Glück findet in dieser an das englische catch gemahnenden Schreibweise (man beachte, wie auch das Klavier sich an dem Versteckspiel beteiligt) eine vortreffliche Illustration:




u. s. f. 2. Strophe ebenso.

Die dritte Strophe läßt sich ähnlich an (moduliert aber zur Unterdominante und bildet einen am Ende in die Oberdominante [a⁷] einmündenden Zwischenhalbsatz); nur die beiden letzten Takte vereinen die beiden Stimmen:




Interessant ist die nun anschließende Reproduktion der Melodie des Anfangs; dieselbe ist nicht mehr zwischen die beiden Stimmen geteilt, sondern die erste nimmt sie ganz und die zweite schiebt sich imitierend dazwischen (mit dem Klavier):

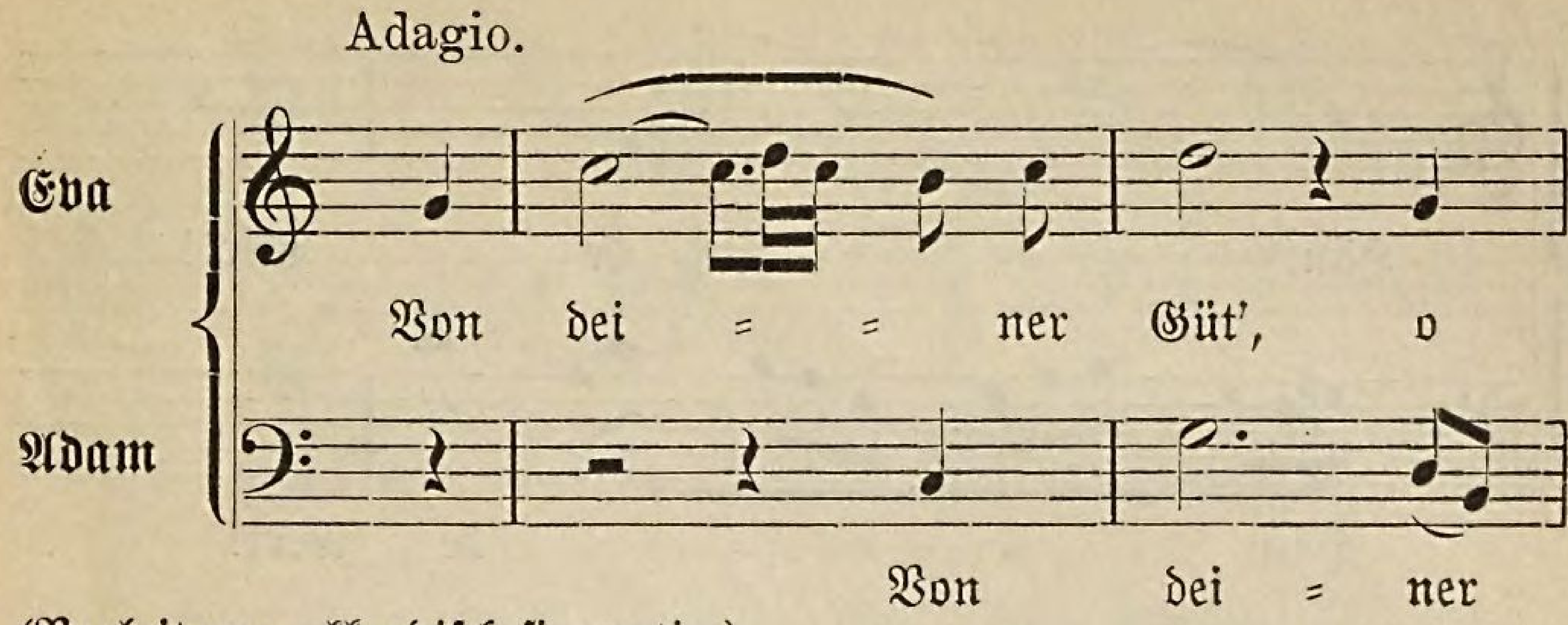






(5. Strophe ebenso.)

Der Schlußteil hält dann beide Stimmen fest ganz Note gegen Note zusammen. Dies Beispiel führt uns bereits über zu dem ersten Duett Adams und Evas in Haydns „Schöpfung“, in welchem die Stimmen zunächst frei gegeneinander kontrapunktieren, um sich in den Schlüssen der einzelnen Sätze und endlich im ganzen Schlußteile fest zu vereinigen:



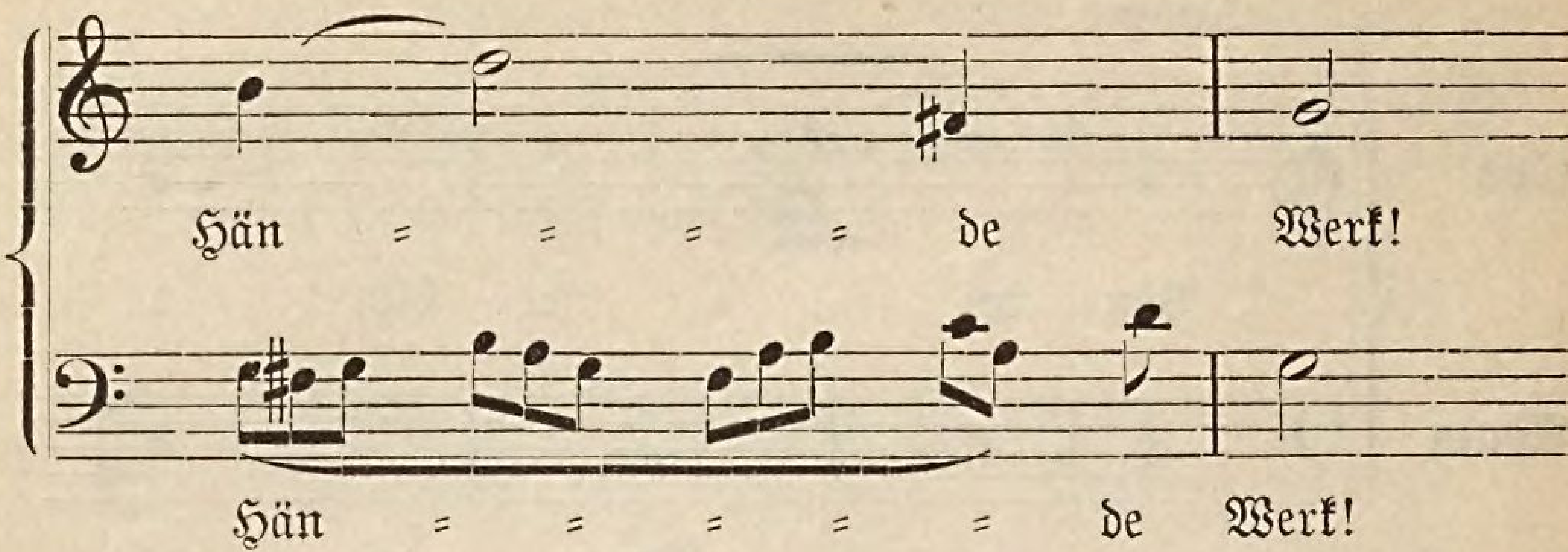

(Begleitung akkordisch-figurativ.)



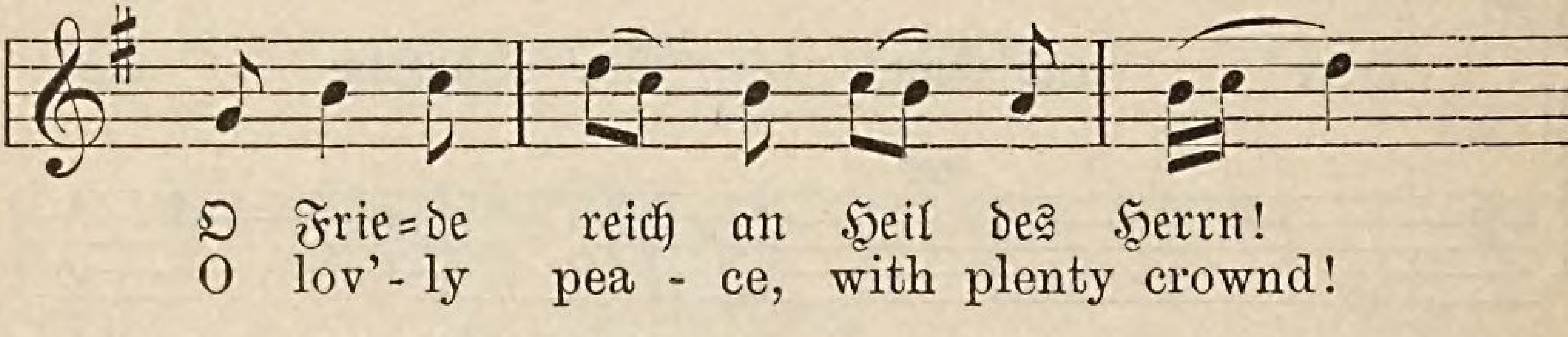









Das Duett „O Friede“ in Händels „Judas Makkabäus“ (Israelitin und Israelit; Sopran und Baß) beginnt mit dem Vortrag einer achttaktigen Melodie durch den Sopran:





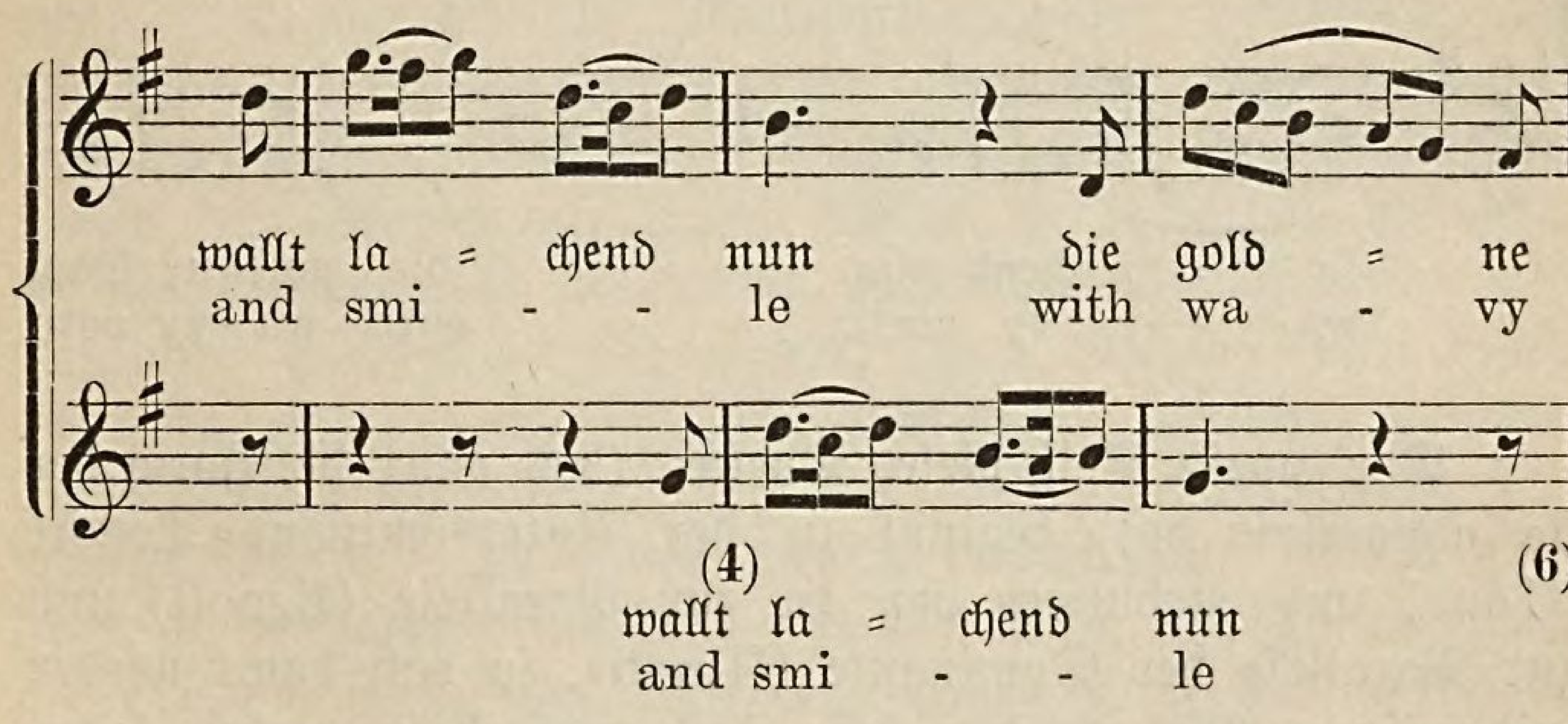


welche bis auf die Schlußtöne (1. Satz Halbschluß auf $d^+$, 2. Satz Ganzschluß auf $d^+$) getreu in der Unterquarte vom Baß wiederholt wird, so daß ein Kanon intendiert scheint; daran knüpfen Imitationen der beiden Stimmen in kürzerem Abstande (2 Takte), die aber wieder nicht eigentlich kanonisch, sondern so genommen sind, wie sie sich gerade bequem ergeben:





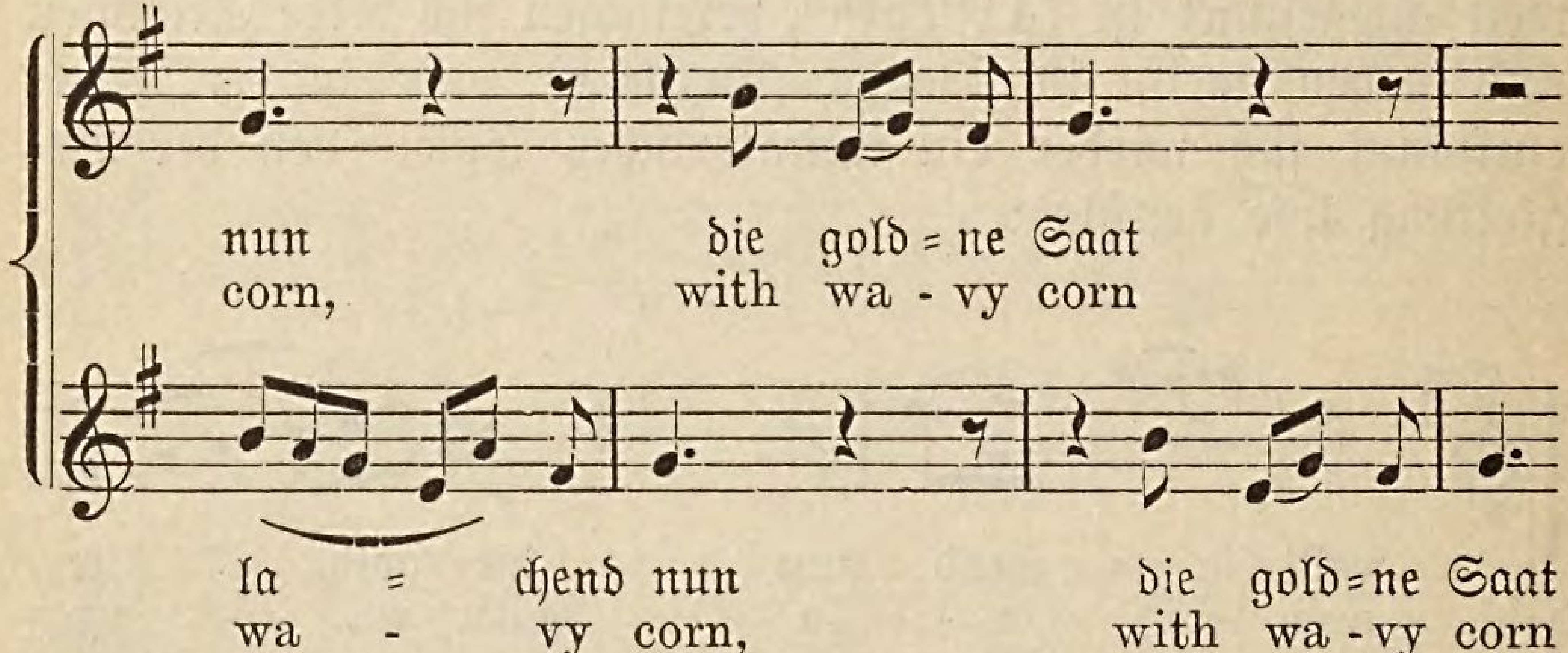

Die Begleitung schmiegt sich dabei schlicht den Singstimmen an. In der zweiten Strophe, die musikalisch sehr weit ausgeführt ist (41 Takte), vereinigen sich beide Stimmen und gehen meist in Terzen (Dezimen); nur in der Mitte entspinnt sich wieder ein imitatorisches Spiel (von der Begleitung lose gestützt):












Der zweite Teil dieses Duettes (das ganz die Form der da capo-Arie hat) beginnt in der Unterdominant-Tonart (C dur) und moduliert von da zur Parallele (E moll) und zur Parallele der Dominante (H moll), so daß dann wieder mit frischer Wirkung der erste Teil wiederholt werden kann. Auch dieser Mittelteil führt überwiegend die beiden Stimmen in Terzen (Dezimen) und flicht zu Anfang und jenseit der Mitte einige zwanglose Alternierungen und Imitationen ein.

## § 15. Das imitierende Duett.

Die Endergebnisse des vorigen Paragraphen führen zu der Überzeugung, daß, sobald die beiden Stimmen des lyrischen Duetts sich aus dem Miteinander ins Nacheinander lösen (alternierend oder doch nacheinander

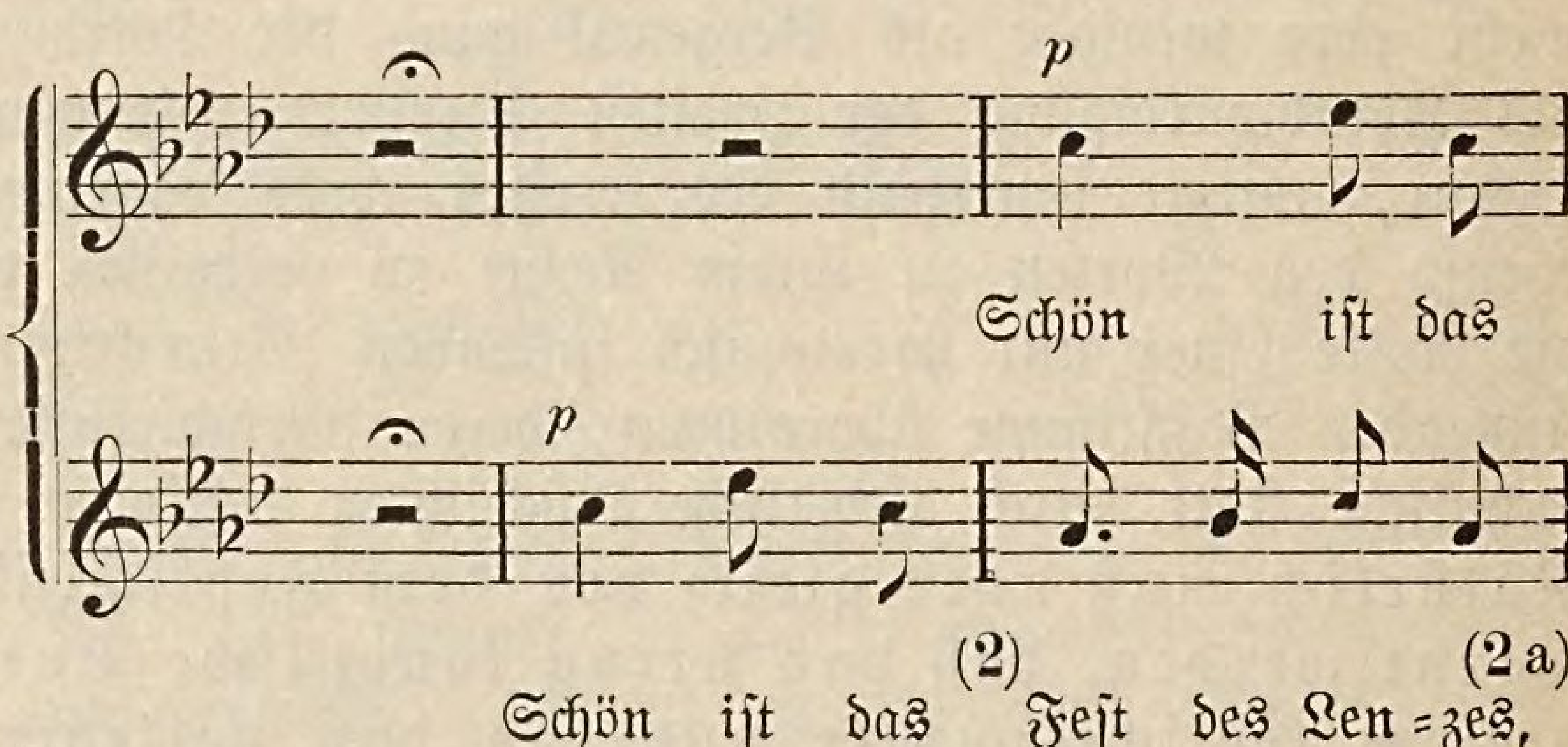
einsetzend, sodaß dieselben Textworte nicht mehr zusammenfallen), die motivische Imitation etwas durchaus naheliegendes und natürlich sich ergebendes ist. Daß der natürlichen Betonung der Worte ein wesentlicher Anteil an der Melodiebildung zukommt, dafür haben wir Beweise genug erbracht; denn worin anders besteht die Formvollendung eines Gedichtes als darin, daß die Worte so stehen, daß ihre natürliche Sprachbetonung ungezwungen im Metrum zur Geltung kommt? Auf dieser Voraussetzung beruht hauptsächlich die Möglichkeit der strophischen Komposition; im durchkomponierten Lied aber, desgleichen in der Arie, in der Ballade, im Duett u. s. f., geschweige gar im recitativischen Stil verlangt überall das Wort seinen Anteil an der Bestimmung der Bewegung der Melodie. Diese Erkenntnis drängt geradezu auf die imitierende Setzweise hin; es muß mehr oder weniger als Vergewaltigung der Textworte und als Herabwürdigung der zweiten Stimme erscheinen, wenn letztere, anstatt innerhalb des Kreises ihres Lagenumfanges ebenso den Worten zu ihrem Rechte zu verhelfen, vielmehr die Rolle einer nur harmonisch füllenden Mittelstimme oder stützenden Baßstimme übernimmt, deren Melodielinien durch technische statt durch ästhetische Rücksichten bestimmt werden. Natürlich muß aber gleich vor dem Fehlschlusse gewarnt werden, daß das streng kanonische Duett von diesem Gesichtspunkte aus als das vollkommenste anzusehen sei. Die freie Imitation, d. h. die ungefähre Wahrung der Melodielinien genügt vollkommen, um die angedeutete ästhetische Forderung zu erfüllen; dagegen können nur rein technische Gesichtspunkte die Veranlassung werden, die Imitationen fortgesetzt in gleichen Tonhöhen- und Zeit-Abstande durchzuführen: der strenge Kanon ist nur ein Triumph der kontrapunktischen Technik, der meist auf Kosten der Freiheit der Phantasie errungen wird. Gewiß kann nicht in Abrede gestellt werden, daß es für den Meister des Kontrapunkts einen besonderen Reiz hat, diese letzten Konsequenzen zu ziehen; dieselben werden aber auch wieder nur bei speziellen Kennern der Technik Dank und Würdigung finden. Formulieren wir daher unsere

Ansicht ganz scharf dahin: der Komponist soll dem wirklichen Kanon nicht aus dem Wege gehen, wo er sich ungezwungen bietet; aber er soll ihn unbedenklich zu Gunsten freierer Entfaltung fallen lassen, wo er ihm hinderlich wird.

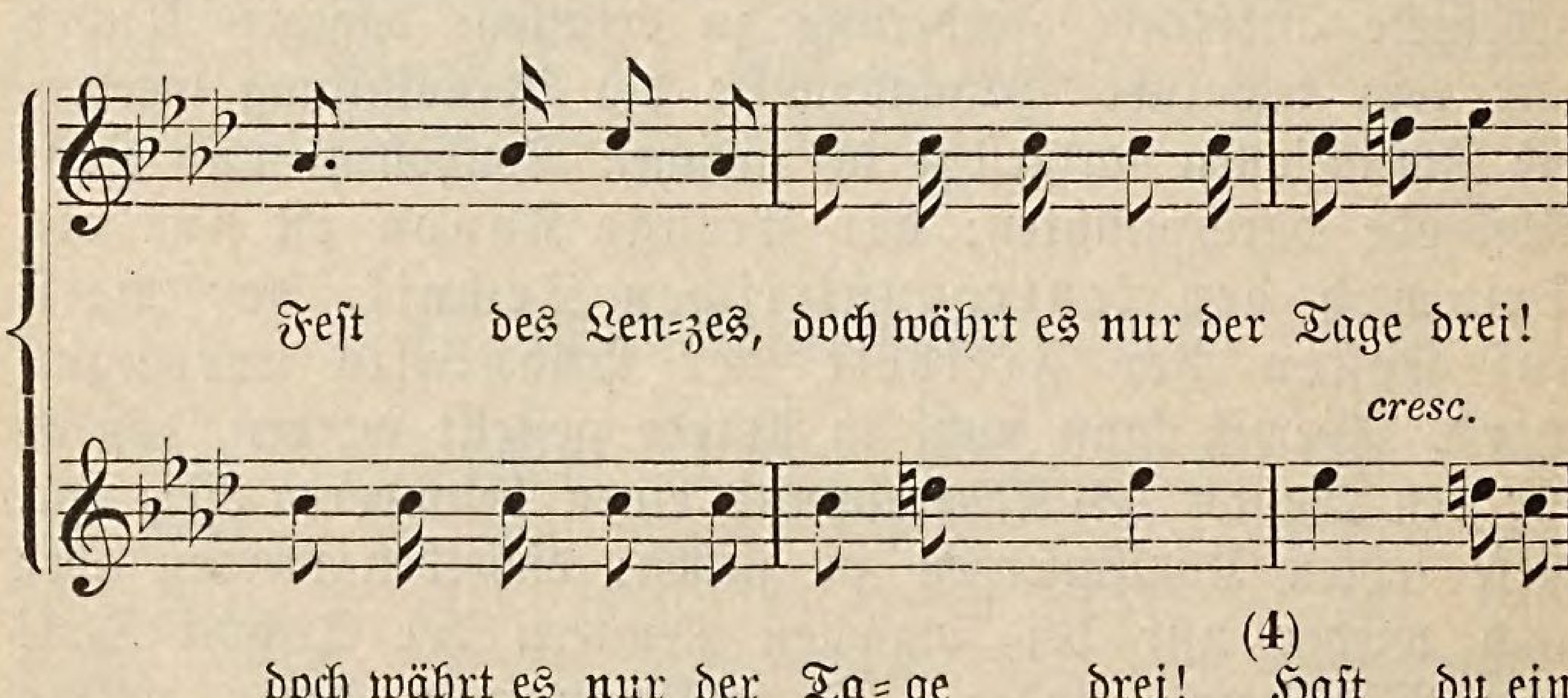
Schumanns „Schön ist das Fest des Lenzes“ ist ein kleines kanonisches Liedchen für Sopran und Tenor, und zwar ein Kanon in der Oktave, der streng (mit nur einer mixolydischen Umbiegung bei NB.) durchgeführt ist bis auf die letzten 11 Takte, die freier Anhang sind und — ausgenommen einen kleinen, besonders reizenden Ansatz zu nochmaliger Imitation — die Stimmen Note gegen Note mit gleichem Text zusammenführen.

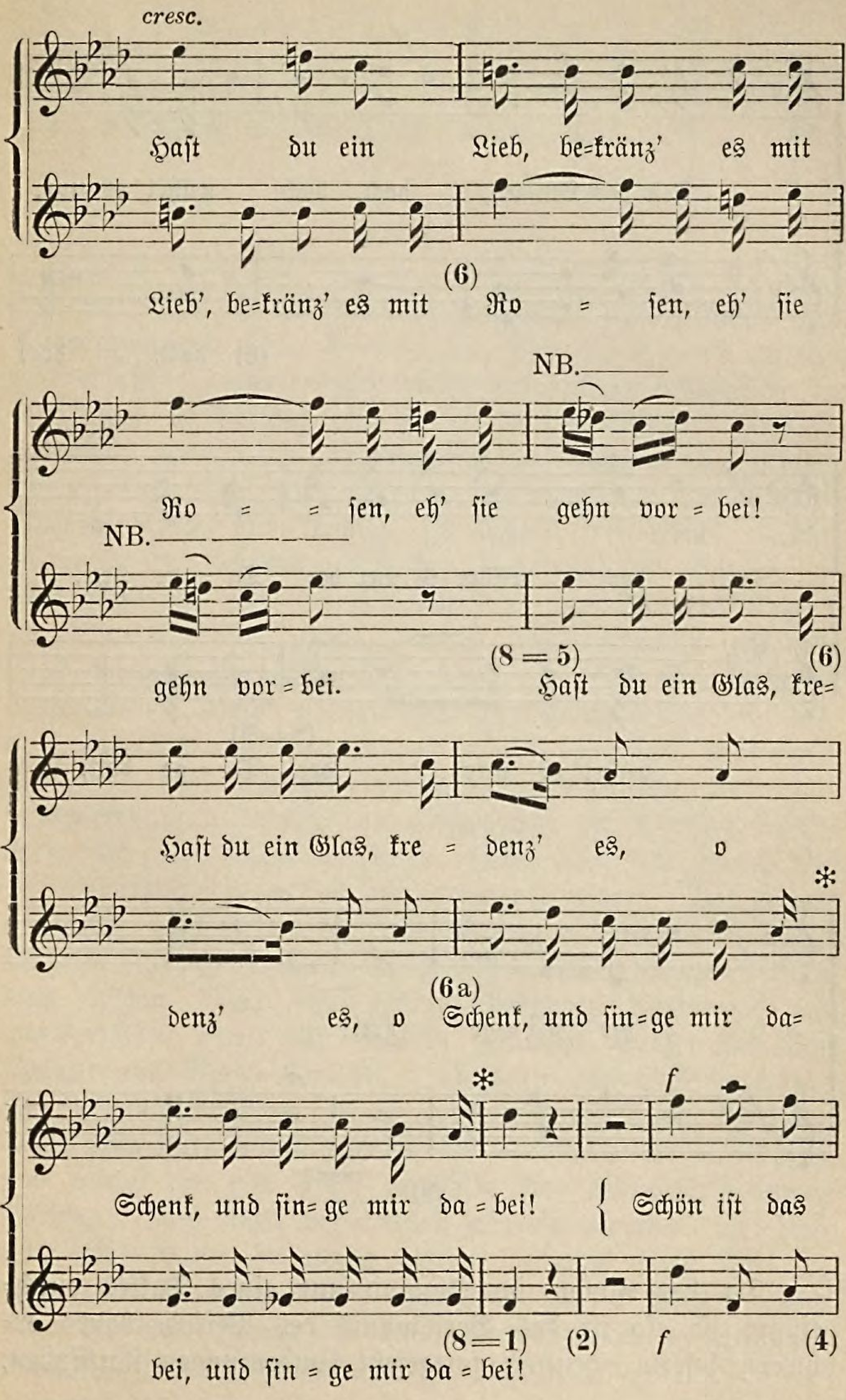
Sopran

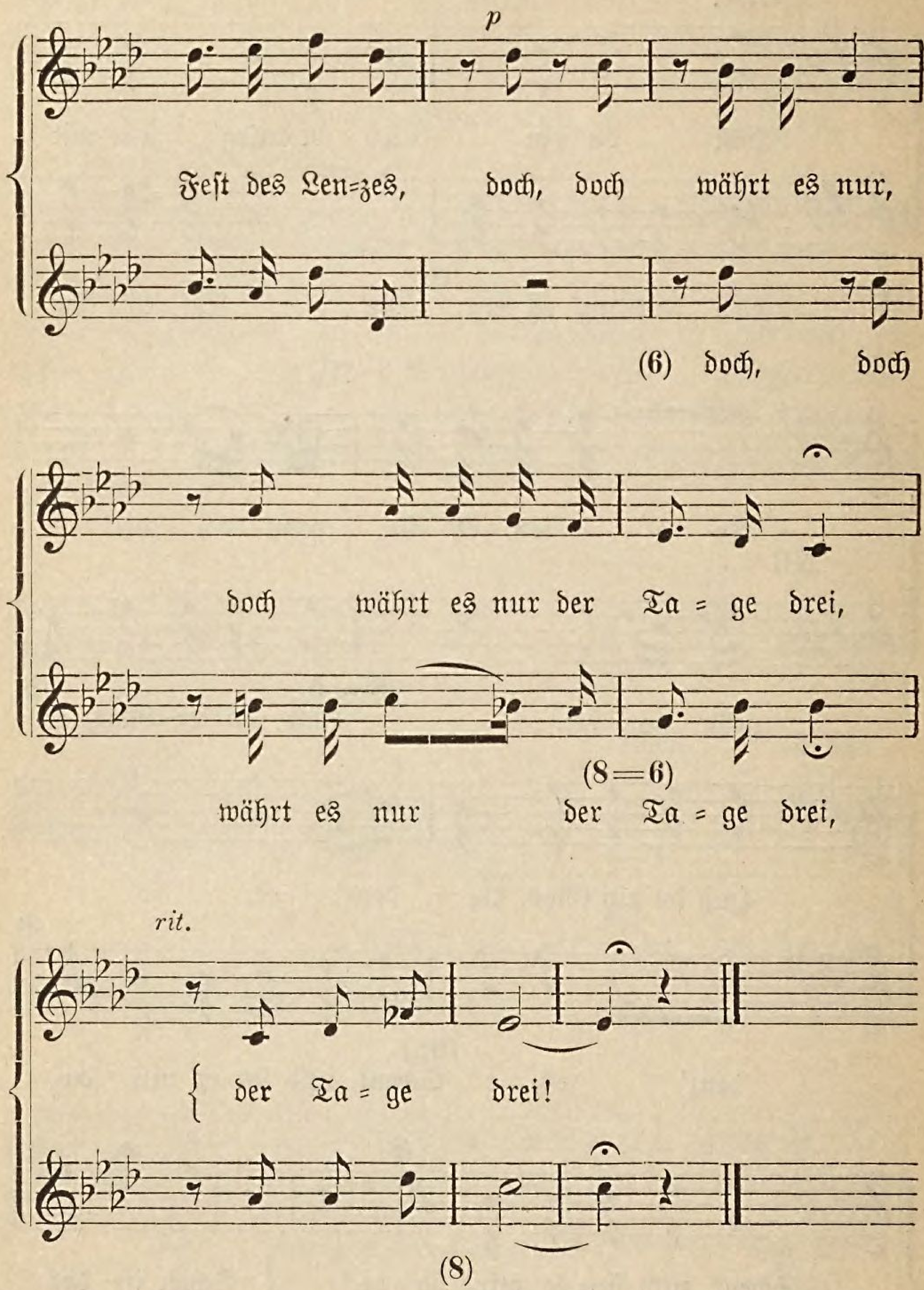
Tenor



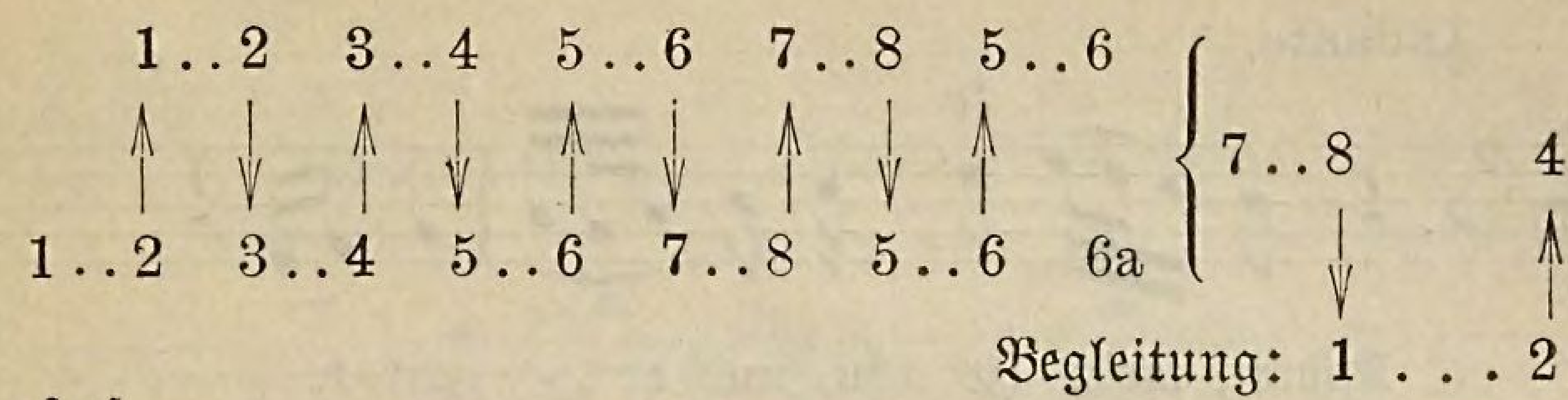

(Begleitung einfach harmonisch.)




cresc.
Hast du ein Lieb, be=kränz' es mit
(6)
Lieb', be=kränz' es mit Ro = sen, eh' sie
NB.
Ro = = sen, eh' sie gehn vor = bei!
NB.
(8 = 5) (6)
gehn vor = bei. Hast du ein Glas, kre=
Hast du ein Glas, kre = denz' es, o
(6a)
denz' es, o Schenk, und sin=ge mir da=
f
Schenk, und sin= ge mir da = bei! Schön ist das
(8=1) (2) f (4)
bei, und sin = ge mir da = bei!

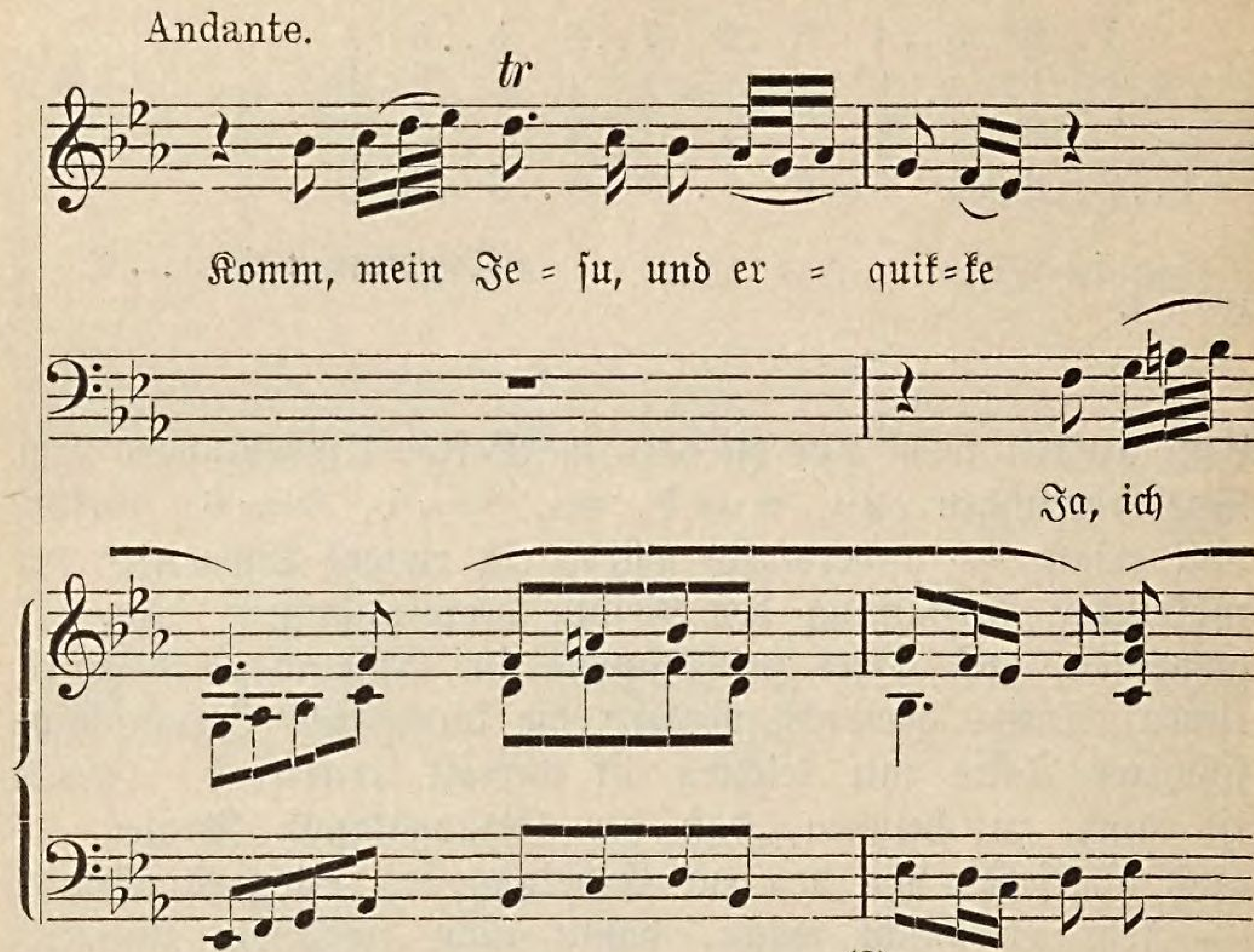



Da der Kanon im Abstand nur eines Taktes durchgeführt ist, so ist das Verständnis des Periodenbaues erschwert, sofern eigentlich fortgesetzt Umdeutungen stattfinden,

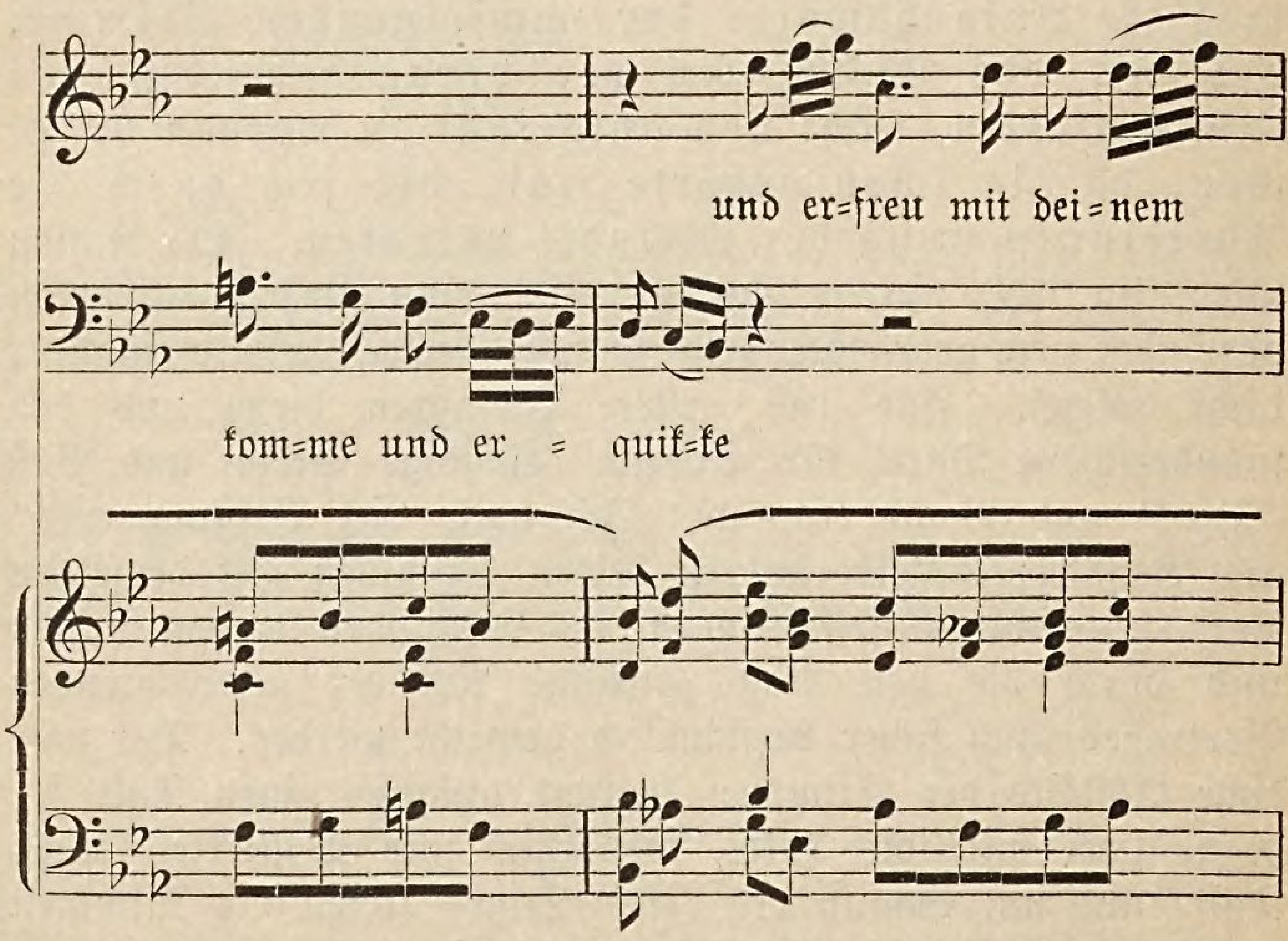



u. s. f.

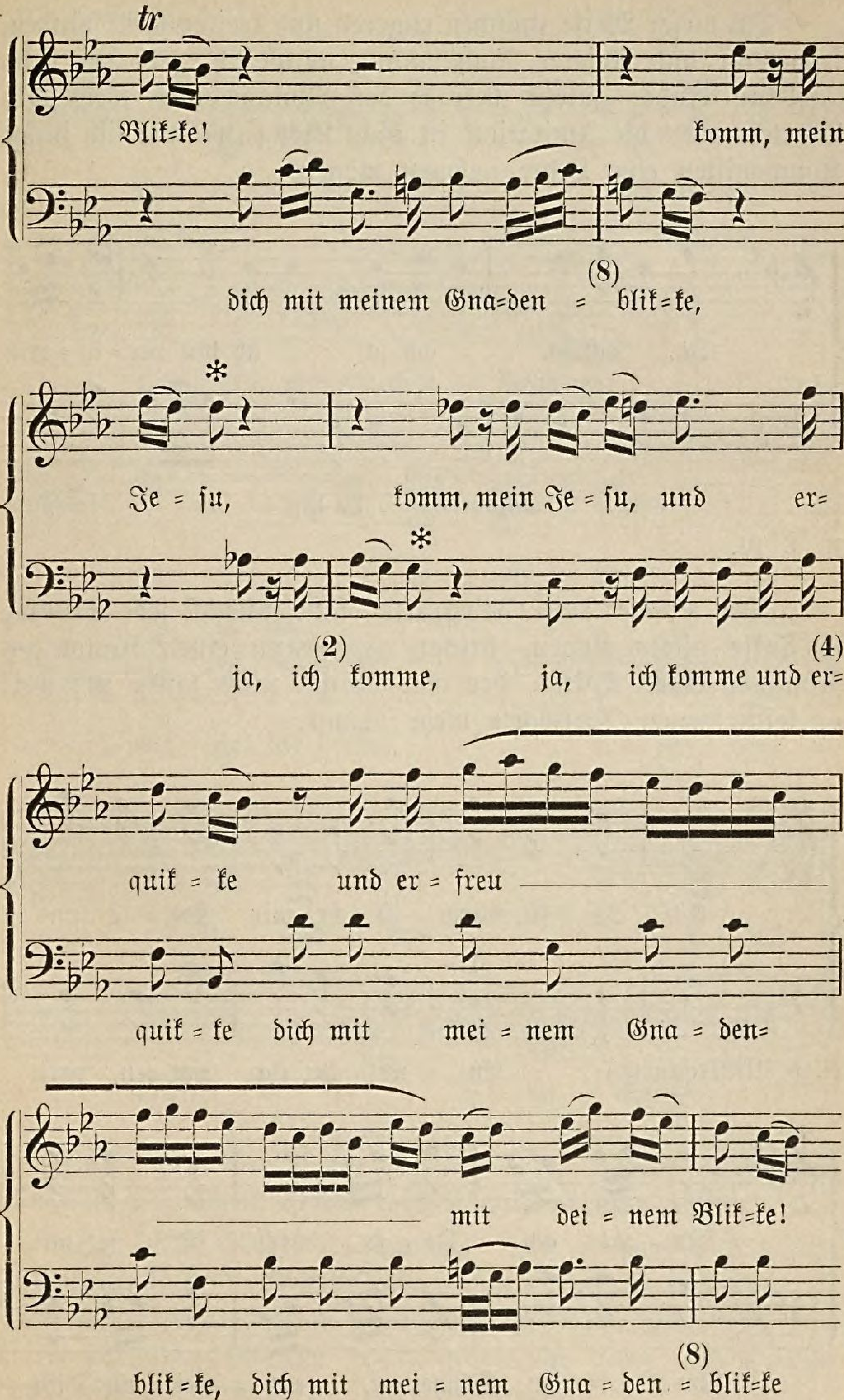
doch werden wohl nur die oben markierten Umdeutungen bzw. Wiederholungen (2a, 8 = 5, 6a, 8 = 1, 8 = 6) wirklich voll erfaßt — andernfalls würde ein ewiges Schwanken der metrischen Auffassung den Genuß beeinträchtigen. Im allgemeinen muß daher vor Kanons im Abstand eines (wirklichen) Taktes gewarnt werden; die fortgesetzte Vertauschung schwerer Takte mit leichten ist äußerst irritierend. Ferner ist auch zu betonen, daß der Gesangskanon Pausen — auch abgesehen von den zur Erholung des Sängers nötigen, — sehr erwünscht macht, damit nicht fortgesetzt zweierlei Text durcheinanderschwirrt. Lösen die Stimmen einander mehr ab, so bleibt überall der Text leichtverständlich, zumal die Anfangsworte der nachfolgenden Stimme, die mit den Endworten der vorausgehenden zusammenfallen, nicht neu aufgefaßt zu werden brauchen, da sie schon gehörte sind, die sich durch die Übereinstimmung der Melodie verraten. Der Kanon wird also lieber weitere Abstände als die um einen Takt wählen oder aber noch gedrängter sein, so daß dieselben Worte einander dicht folgen. Für das erstere Verfahren diene uns das wunderschöne Duett für Sopran (gläubige Seele) und Baß (Jesus) aus Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" als Beispiel; dasselbe hat in beiden Stimmen fast denselben Text, aber mit Modifikationen, die verstanden werden müssen und durch die von Bach gewählte Art des alternierenden Vortrages auch sicher verständlich gemacht werden. Der zeitliche Abstand der Stimmen beträgt anfangs einen Takt $^4/_4$ d. h. zwei wirkliche Takte, weiterhin nur 2 Viertel (einen Takt) und am Schluß des ersten Satzes treten die Stimmen zusammen (doch nicht Note gegen Note):




(2)




(4) (Begleitung ebenso weiter.)


Blik=ke! komm, mein
dich mit meinem Gna=den = blik=ke,
(8)
Je = su, komm, mein Je = su, und er=
ja, ich komme, ja, ich komme und er=
(2)
(4)
quik = ke und er = freu
quik = ke dich mit mei = nem Gna = den=
mit dei = nem Blik=ke!
blik = ke, dich mit mei = nem Gna = den = blik=ke
(8)

In dieser Weise zwischen engeren und weiteren Abständen, strengerer und freierer Nachahmung wechselnd, geht der erste Teil zu Ende; zuletzt beträgt der Abstand nur mehr ein Viertel, aber die Imitation ist nicht streng (woraus sich junge Komponisten eine Lehre nehmen mögen):




u. s. w.

Der zweite Teil (Allegretto) läßt zunächst jede Stimme 4 Takte allein singen, bringt aber dann einen Kanon im Abstande eines Taktes, der hier darum nicht lästig ist, weil er keine neuen Textworte mehr bringt:

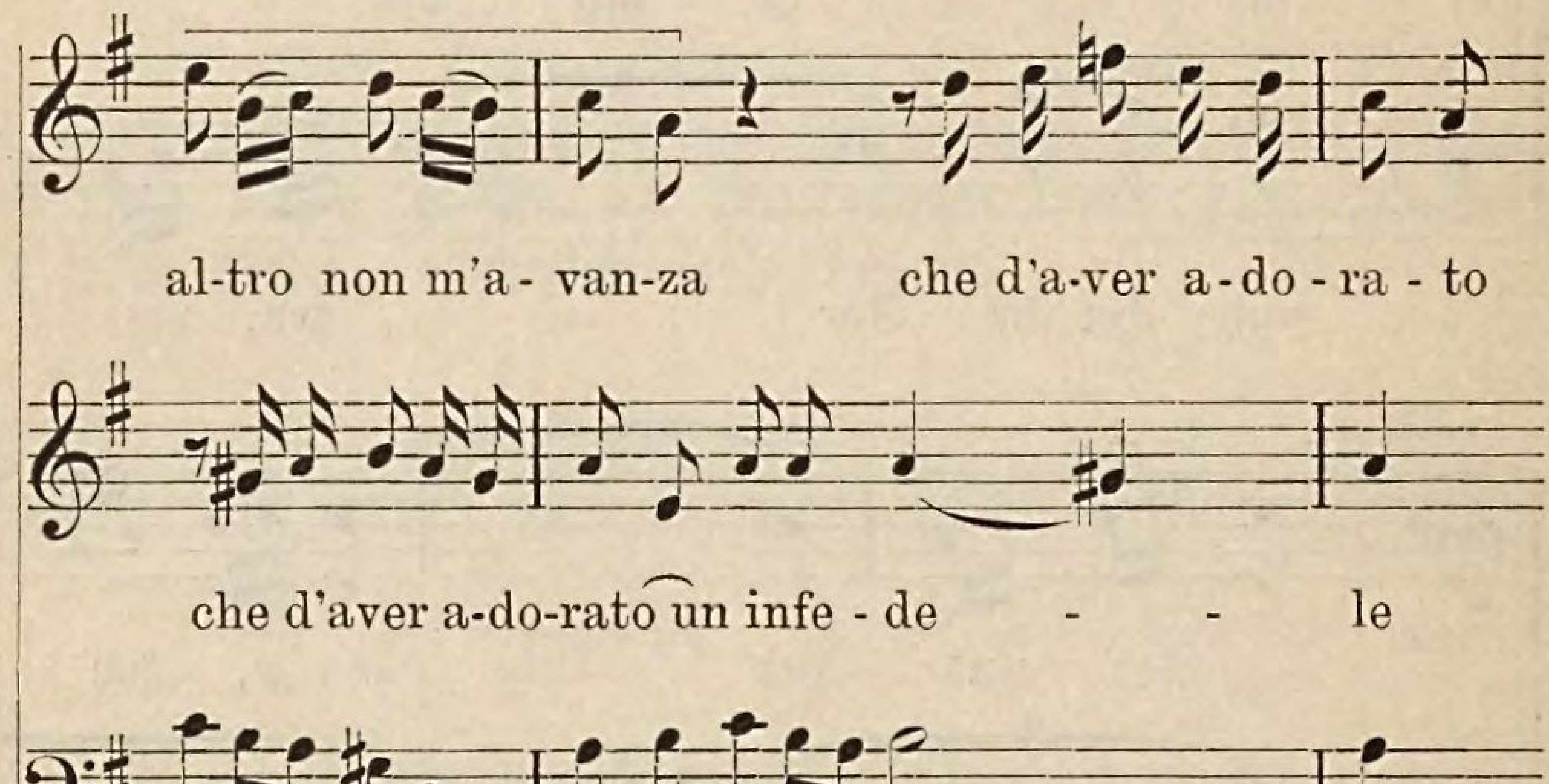





u. s. w. Der Schlußteil nimmt Takt, Tempo, Text und Melodie des ersten Teiles wieder auf, ist aber kürzer.

Die „XII duetti da camera“ von Francesco Durante sind ebenfalls bald wirklich kanonisch in engeren und weiteren Ton- und Zeitabständen, bald ganz frei kontrapunktiert; das vierte derselben beteiligt sogar gegen das Ende als Dritten den Instrumentalbaß an den Imitationen:

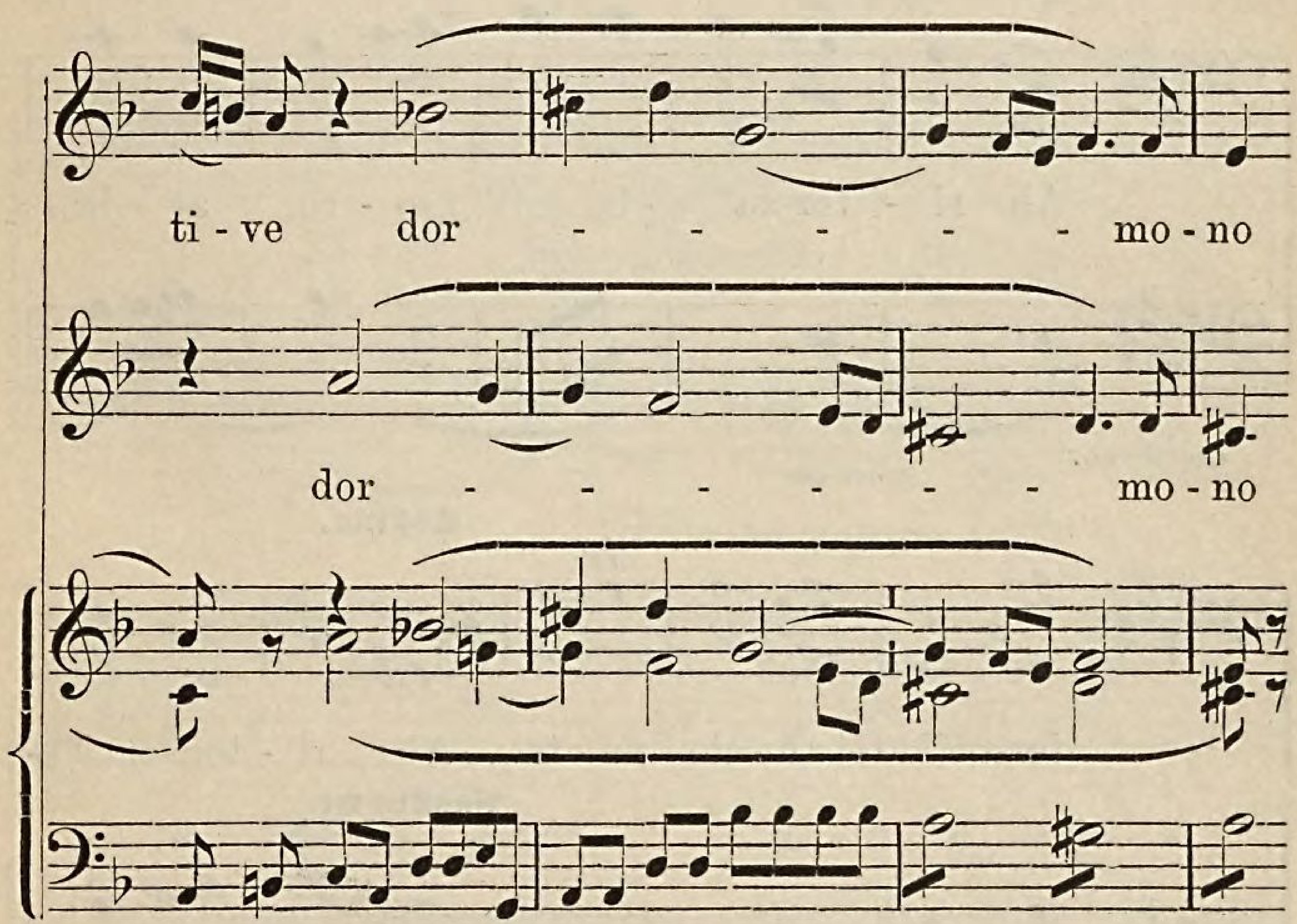



u. s. w.

Das 9. Kammerduett Durantes bringt zuerst eine Imitation in der Oberquinte, führt dann einige Takte ganz frei im gebundenen Stil, dessen hohen Wert für den Vokalsatz wir noch näher zu würdigen haben werden, und imitiert weiterhin im Einklang, in der Oktave, Unterquarte u. s. f. Ich setze nur den Anfang her:

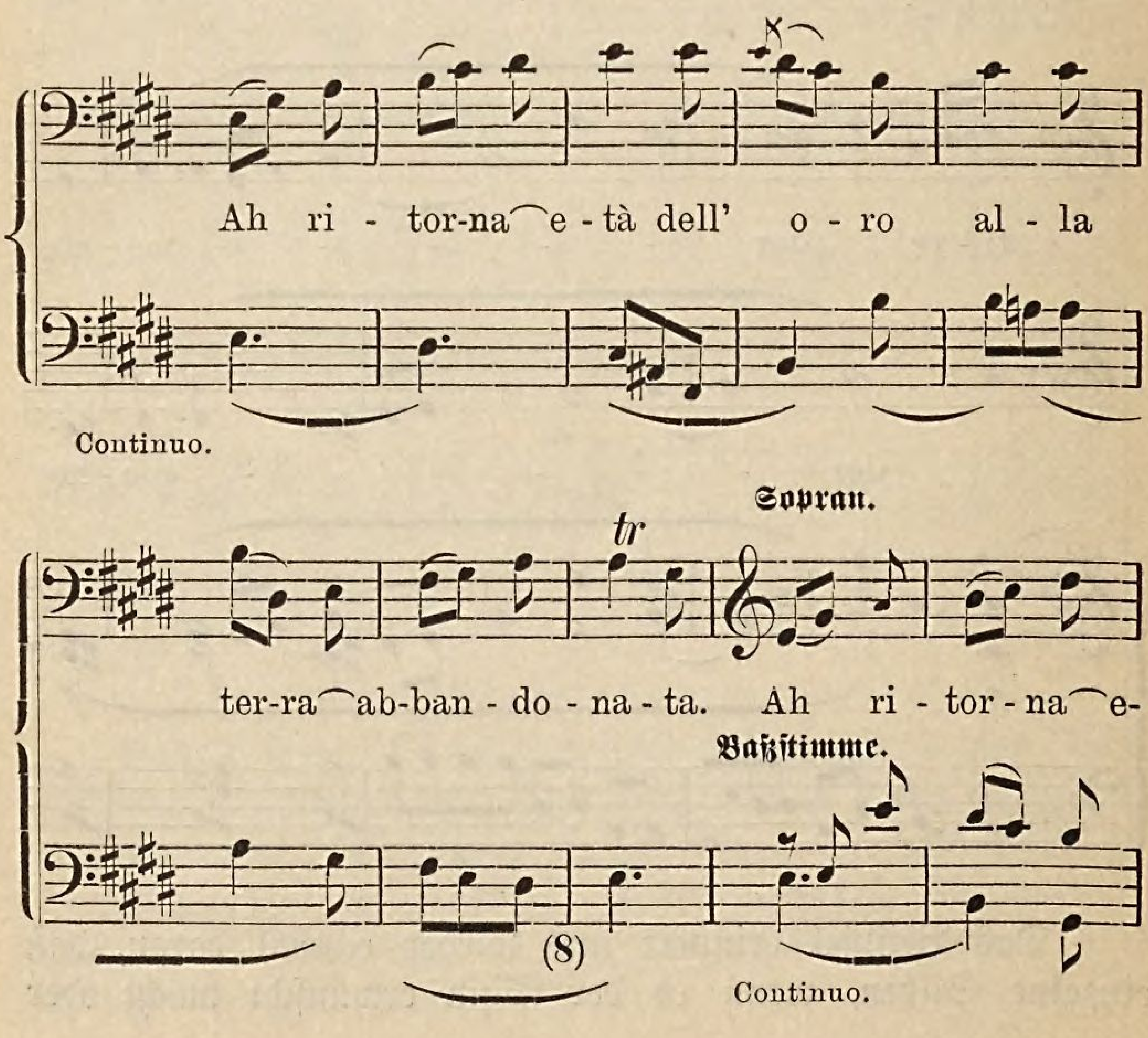


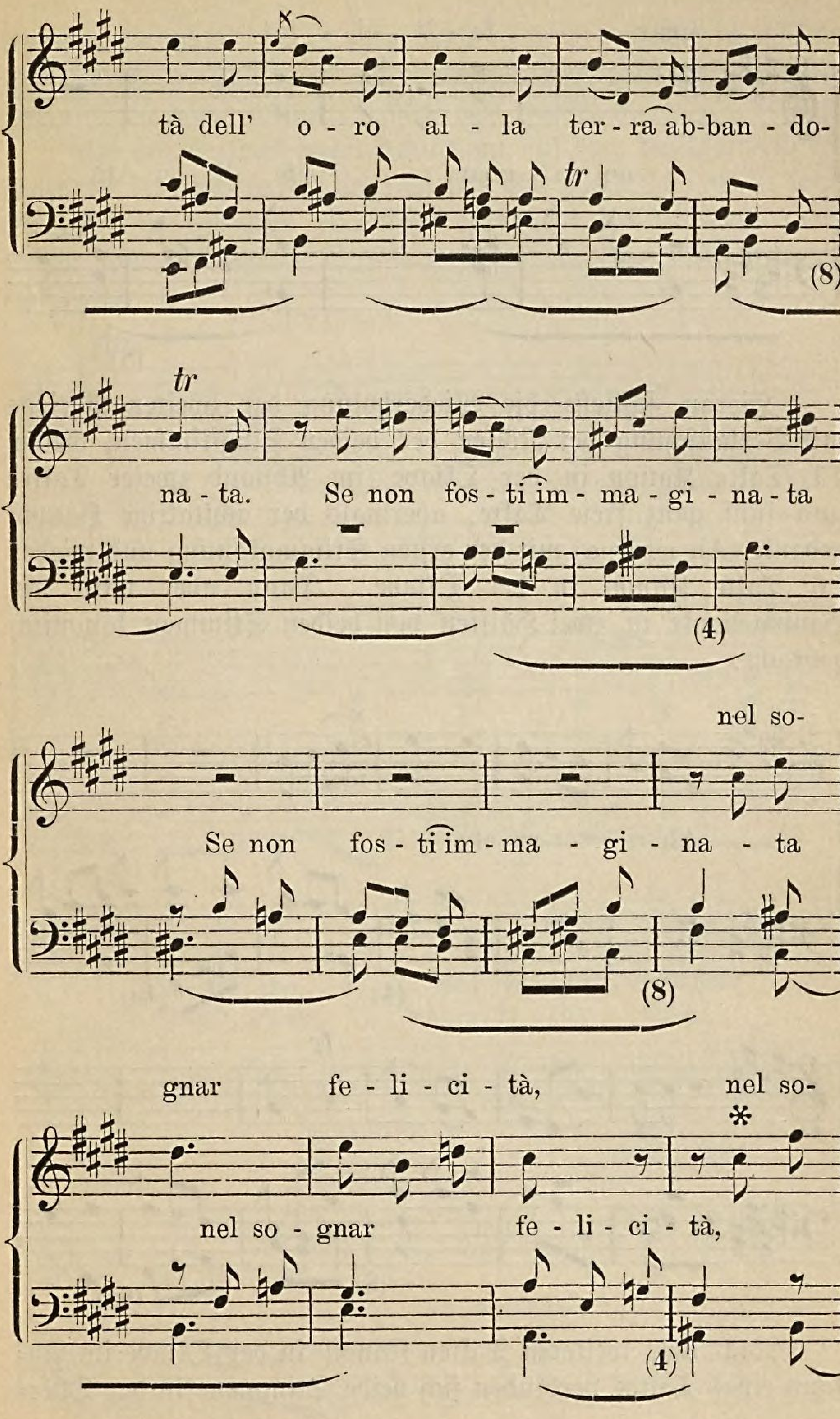



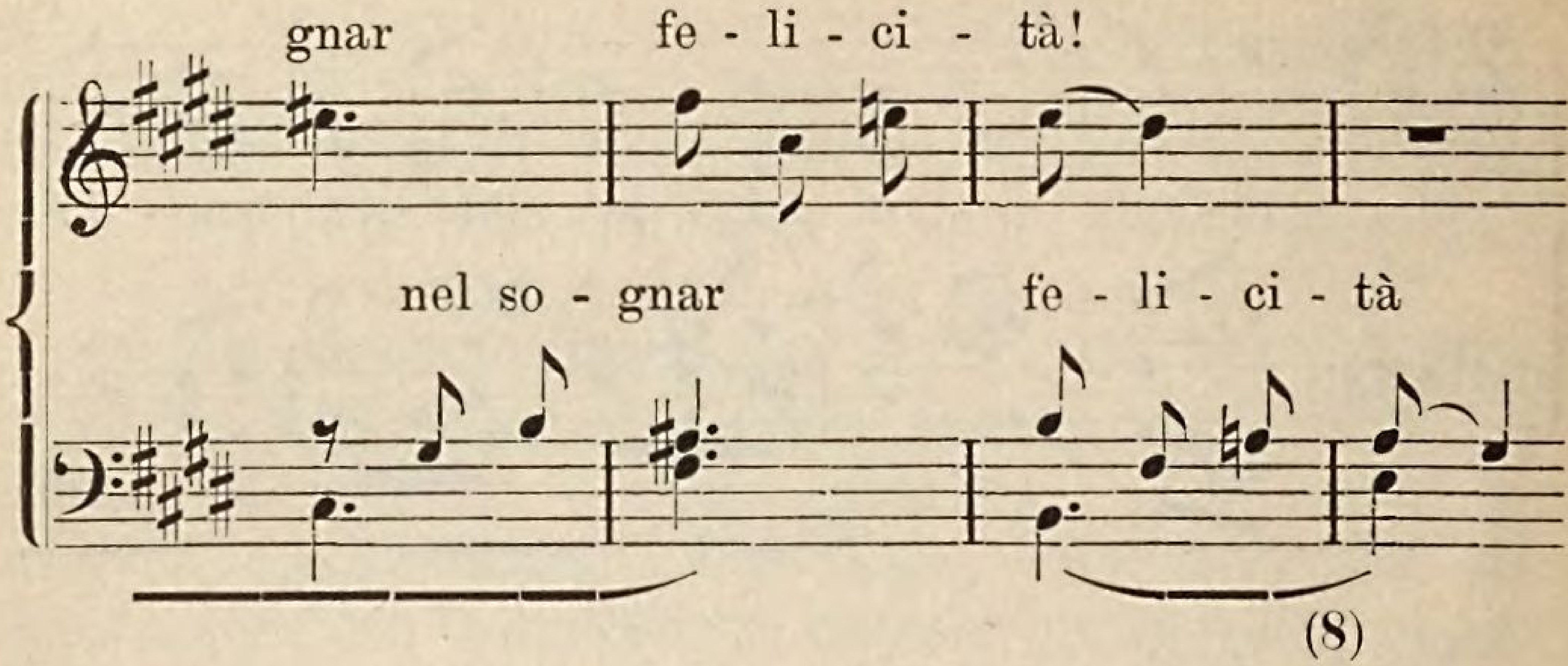

Das Beispiel erinnert uns wieder einmal daran, daß einzelne Silben, wenn es der Sinn erwünscht macht oder

gestattet, langgedehnte Melismen erhalten können. Je wortärmer der Text einer auf kürzere Ausdehnung berechneten Komposition ist, desto mehr wird die Gelegenheit erwünscht sein, von der silbenmäßigen Melodiebildung zur verzierten, melismatischen überzugehen.

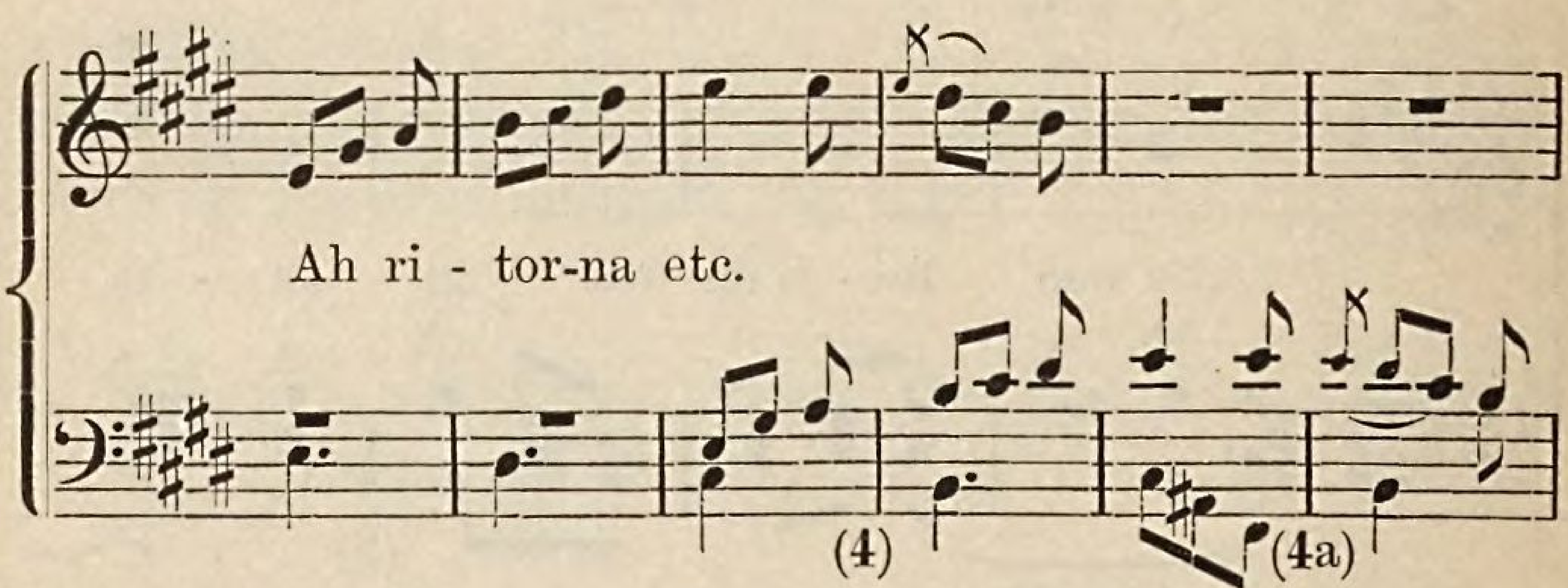
Als weiteres Beispiel diene das 10. der 12 Kammerduette des Padre Martini; dasselbe läßt den Baß (es ist für Sopran und Baß mit Continuo geschrieben) zuerst acht Takte lang den Hauptgedanken allein singen, dann wiederholt der Sopran denselben in der Oktave, während der Baß kontrapunktiert (und zwar in der Hauptsache auf dem Pfade, den vorher der Continuo gewandelt ist, der daher nun in andere Bahnen gedrängt wird); dann singt der Sopran vier Takte allein, die der Baß in der Unterquarte (Unterundezime) wiederholt, und nun treten die Stimmen noch näher auf einen einzigen Takt Abstand zusammen mit Imitation in der Unterquinte (Unterduodezime) mit einer einzigen freien Note (bei *).




tà dell' o - ro al - la ter - ra ab-ban - do-
tr
(8)
tr
na - ta. Se non fos - ti im - ma - gi - na - ta
(4)
nel so-
Se non fos - ti im - ma - gi - na - ta
(8)
gnar fe - li - ci - tà, nel so-
*
nel so - gnar fe - li - ci - tà,
(4)




Hieran schließt die Wiederholung der zweiten Periode mit Vertauschung der Rollen der beiden Singstimmen, weiter 11 Takte Kanon in der Oktave (im Abstand zweier Takte) und fünf ganz freie Takte, abermals der achttaktige Hauptgedanke (Ah ritorna) mit der ersten Stimmordnung und wieder 16 Takte Kanon in der Oktave. Dann aber wird der Hauptgedanke in zwei Hälften von beiden Stimmen kanonisch gebracht:







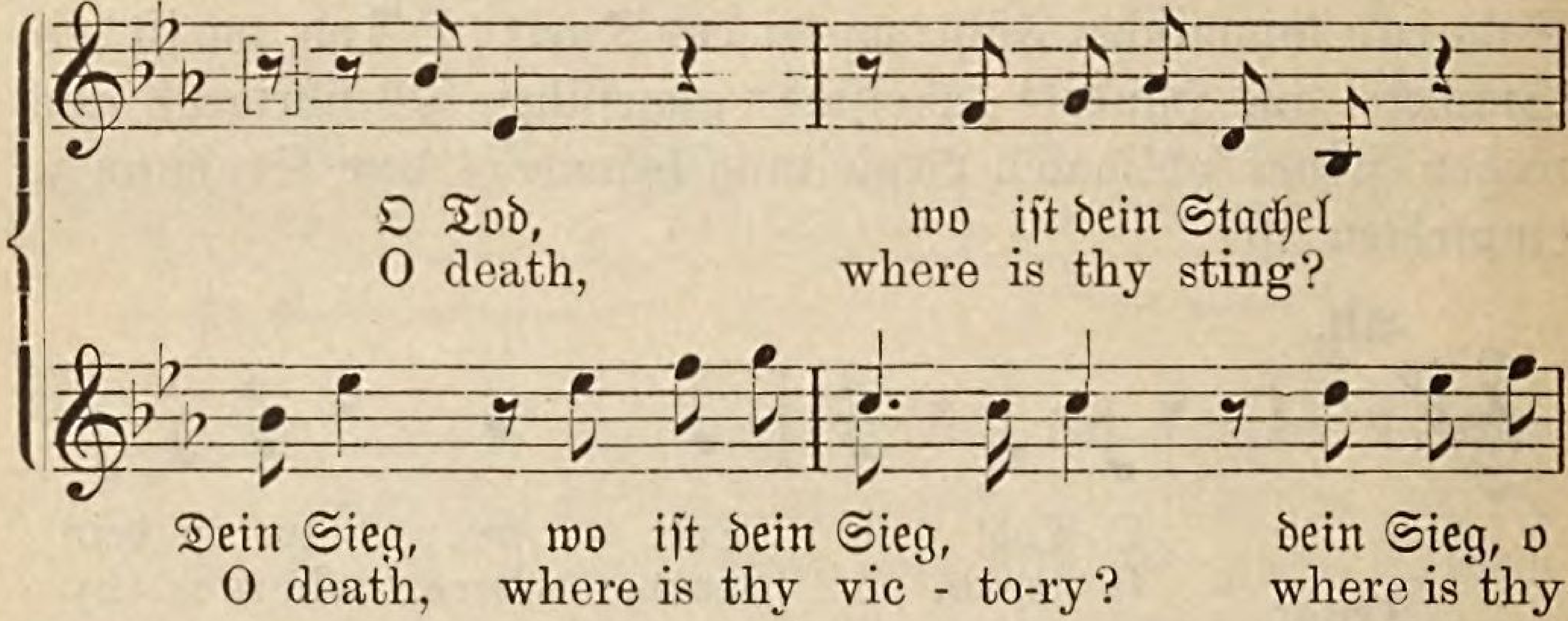
Nach vier weiteren Takten Kanon in der Oktave im Abstand eines Taktes verbinden sich beide Stimmen (in der Ober-

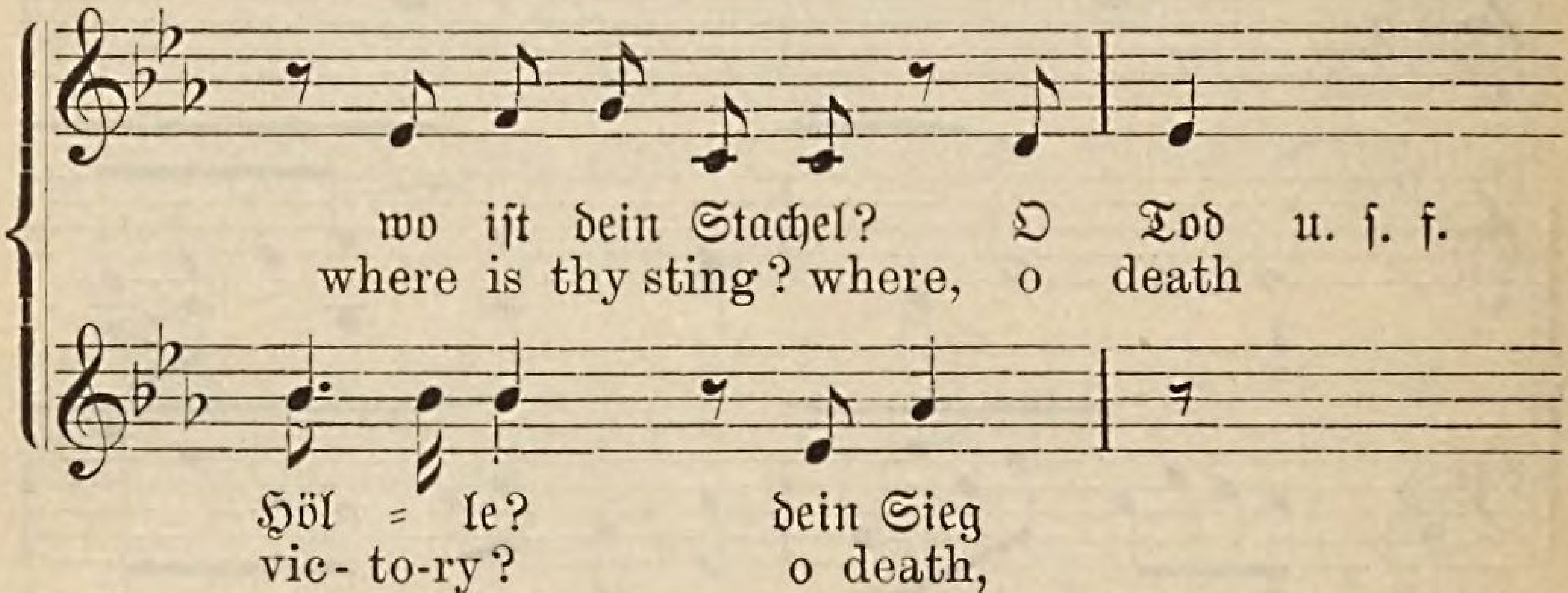
stimme abermals der Hauptgedanke) für den Rest (24 Takte) zum schlichten Satz Note gegen Note. Ganz ähnlich sind auch die übrigen Kammerduette Martinis aufgebaut.

Als ein Beispiel freier Imitation mit dem vollkommensten Scheine kanonischer Führung sei das Duett „O Tod, wo ist dein Stachel" aus Händels „Messias" angeführt, das übrigens auch wegen seiner obligaten Begleitung besonders dem Studium zu empfehlen ist:



Welcher nicht pedantische, nicht verschulte Hörer wird in der folgenden Stelle etwas vermissen, das ihm der wirkliche Kanon gewährte?




Vgl. auch Schuberts „Nur, wer die Sehnsucht kennt“ (Mignon und der Harfner) mit seinen kanonartigen Imitationen bei den Satzschlüssen, während der Satz sonst kaum imitatorisch zu nennen ist; ferner Schumanns „Ländliches Lied“, das sich ganz wie ein Kanon geberdet, aber durchaus keiner ist (das Duett enthält leider einige vereinzelte unisono-Notenpaare [Takt 11—12 und in den Parallelstellen], die keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen sind, da sie, wenn sie bemerkt werden, wie ein Versehen klingen).

Wir kommen nun zu den Duetten in streng gebundenem Stile, d. h. jener Schreibweise, welche von Ligaturen (Synkopierungen) einen reichlichen Gebrauch macht, so daß immer nur eine Stimme fortschreitet, während die andere liegen bleibt. Es ist wohl nicht nötig daran zu erinnern,

daß bei dieser synkopierten Schreibweise gewöhnlich der neu einsetzende Ton entweder Auflösung einer Dissonanz oder Vertreter einer neuen Harmonie ist, und daß der liegenbleibende Ton, womöglich auf die schwere Zeit Dissonanz wird. Ein Musterbeispiel ersten Ranges ist die Eingangsnummer von Pergolesis „Stabat mater“; dieselbe beginnt in den Singstimmen (nachdem das nur aus Streichinstrumenten und Continuo bestehende Orchester 11 Takte mit denselben Motiven vorausgespielt hat):

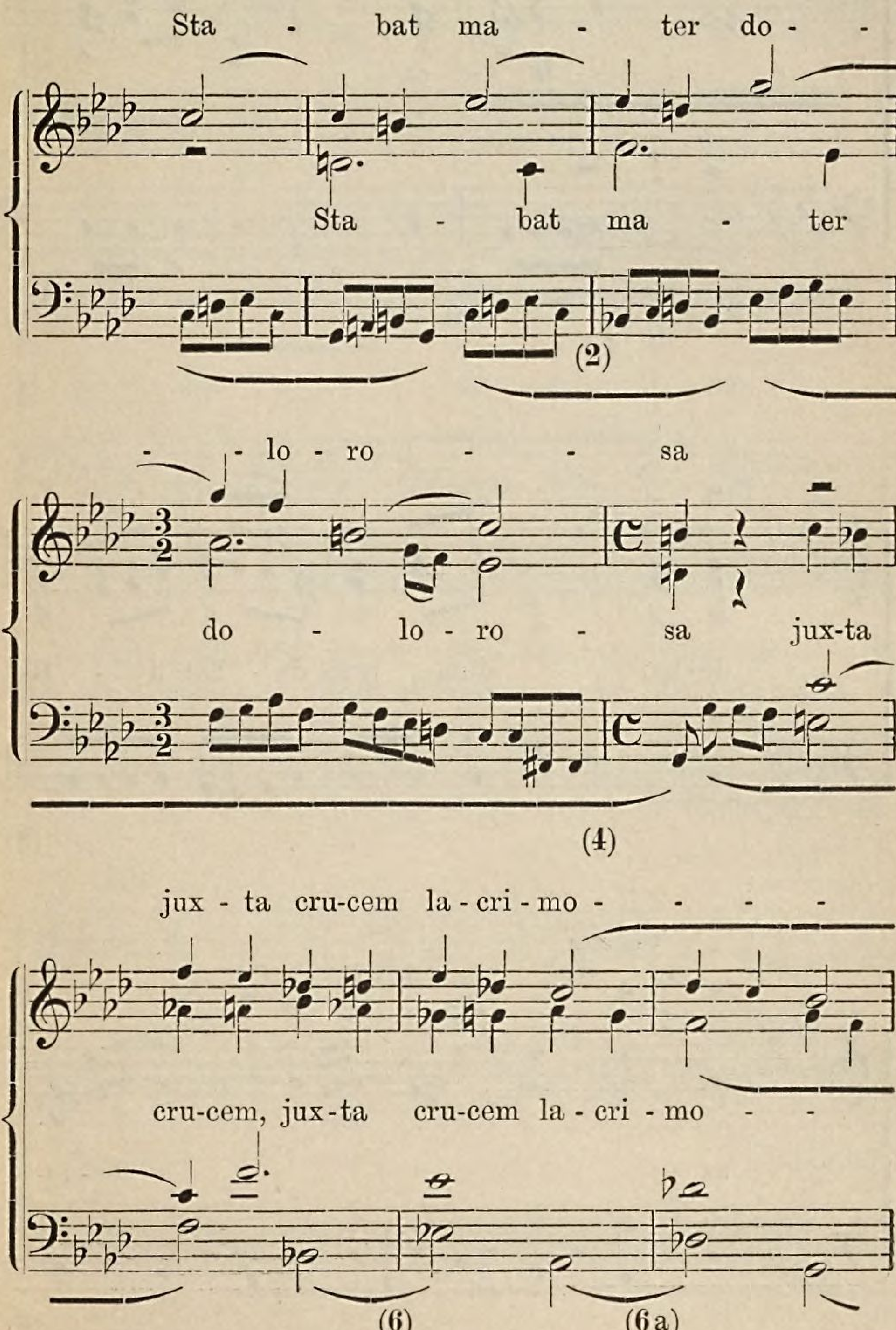



Darauf alternieren zunächst die Stimmen imitierend (je zwei Takte) und schließen die Periode fest vereint Note gegen Note, im Anhang (7a—8a) wieder zur Synkopierung zurückkehrend:



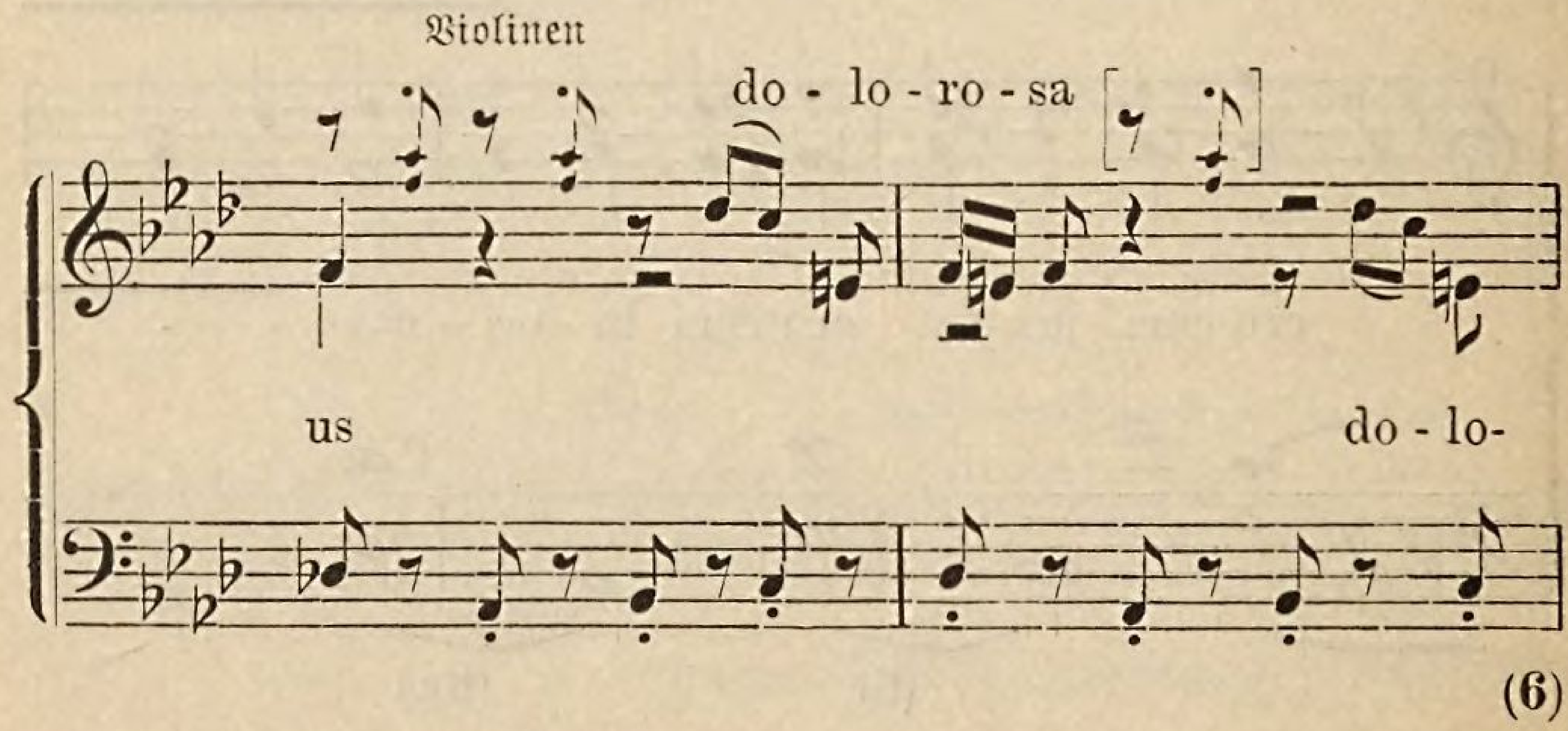

(folgen 2 Takte Instrumental-Nachspiel).

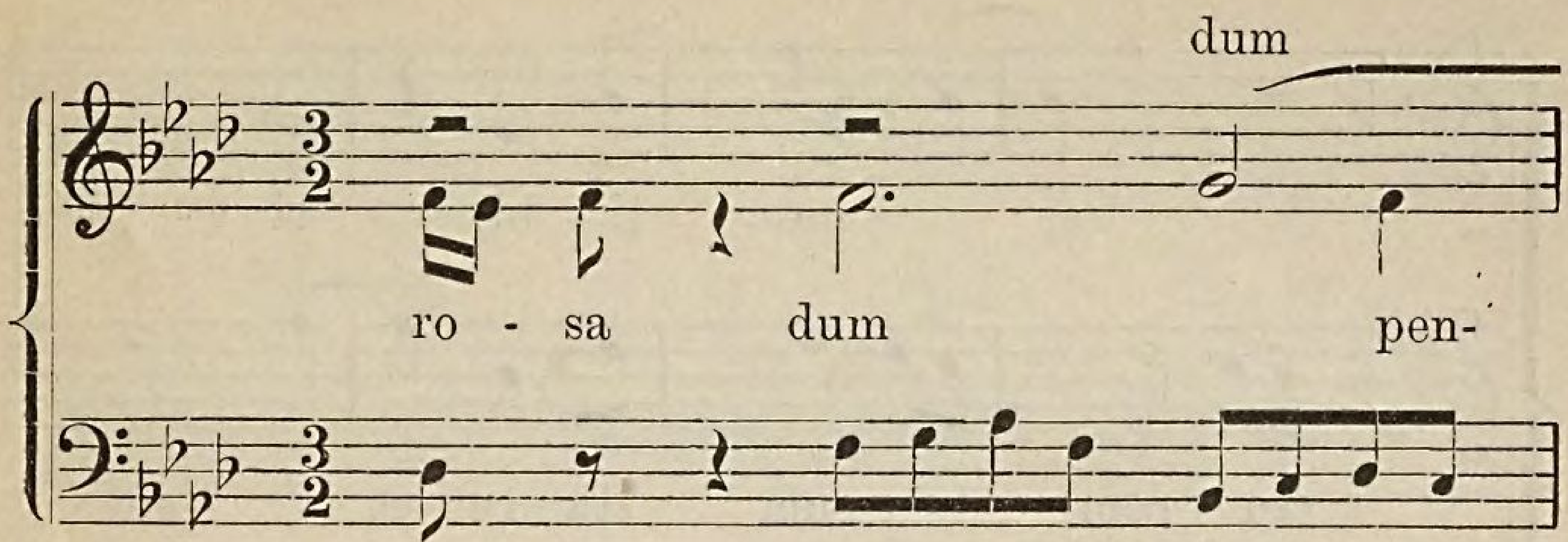
Die zweite Strophe (textlich nur eine Wiederholung der ersten) beginnt ähnlich der ersten; da aber diese nach C moll schloß, beginnt sie in C moll und führt nach F moll zurück:

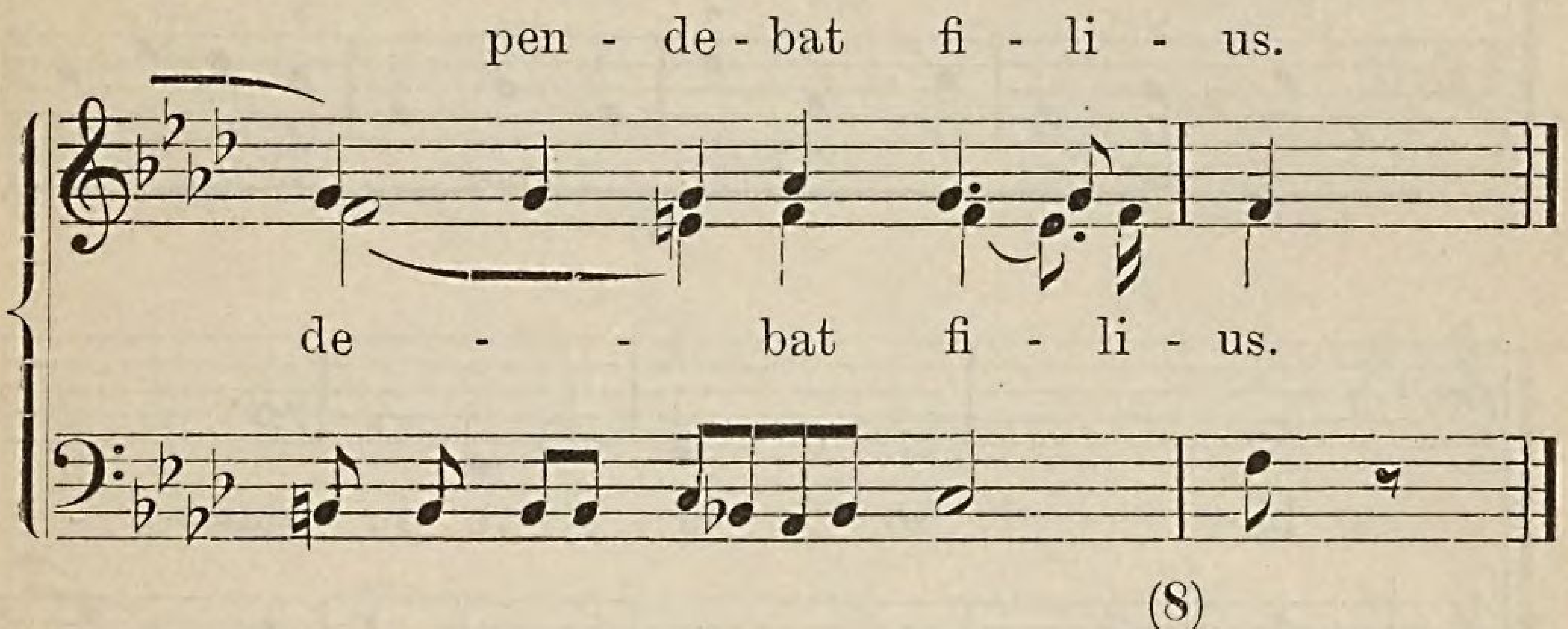



- - - - sa
Violinen
tr
- - - - tr - sa
dum pen-
(8)
(6)


Violinen
de-bat dum pen-de-bat fi - li-
(8)


Violinen
do - lo - ro - sa
us do - lo-
(6)

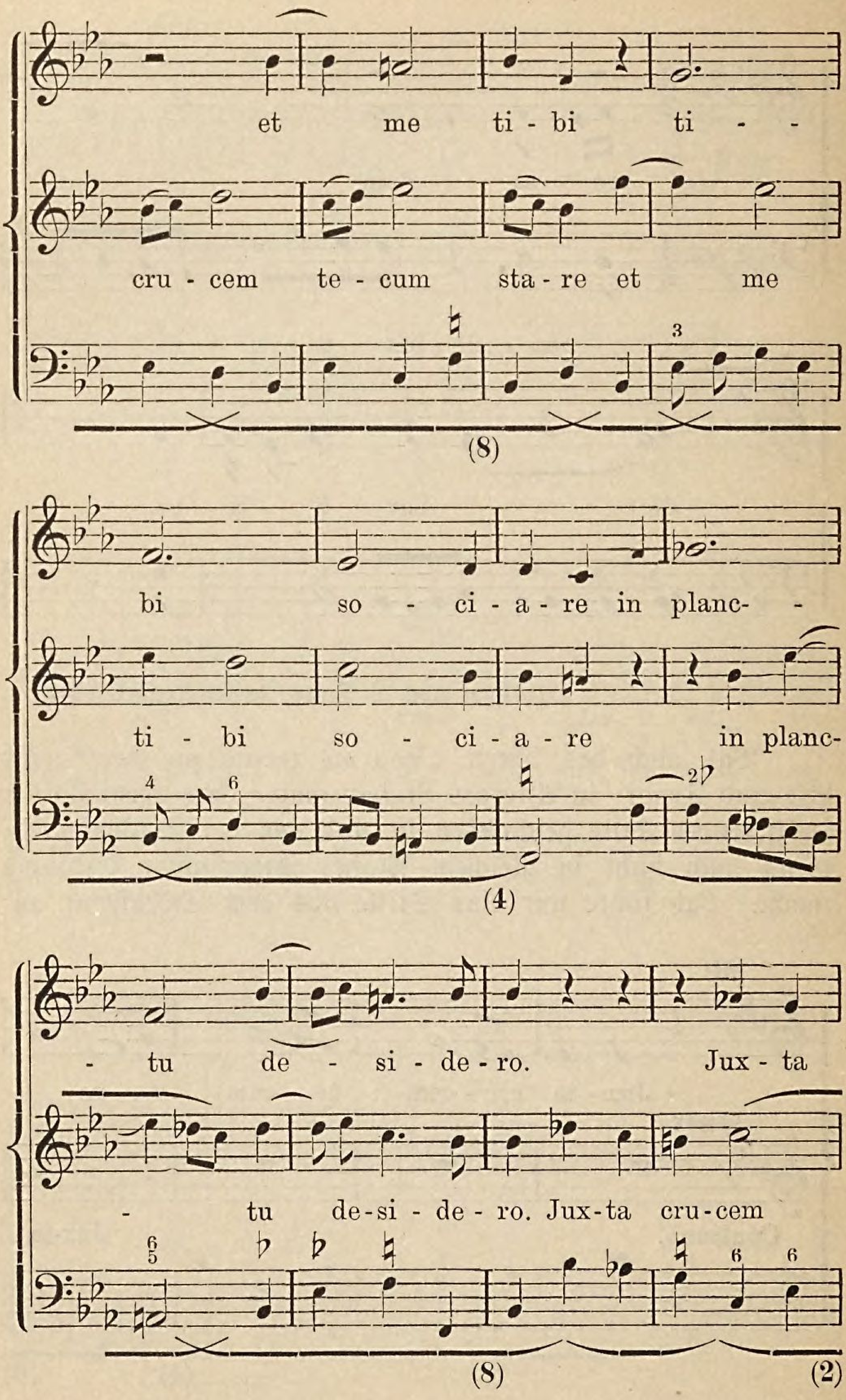



(folgen noch 2 Takte Instrumentalnachspiel).

Vgl. auch das Duett „Fac me tecum pie flere“ (für Alt und Tenor) in Astorgas Stabat mater, das ebenfalls im imitierenden Stile geschrieben ist und von der Synkopierung, wenn auch nicht in gleichem Maße, interessanten Gebrauch macht. Ich führe nur eine Stelle aus dem Schlußteile an:




et me ti - bi ti - -
cru - cem te - cum sta - re et me
(8)
bi so - ci - a - re in planc- -
ti - bi so - ci - a - re in planc-
(4)
- tu de - si - de - ro. Jux - ta
- tu de-si - de - ro. Jux-ta cru-cem
(8)
(2)




(4)




(8)

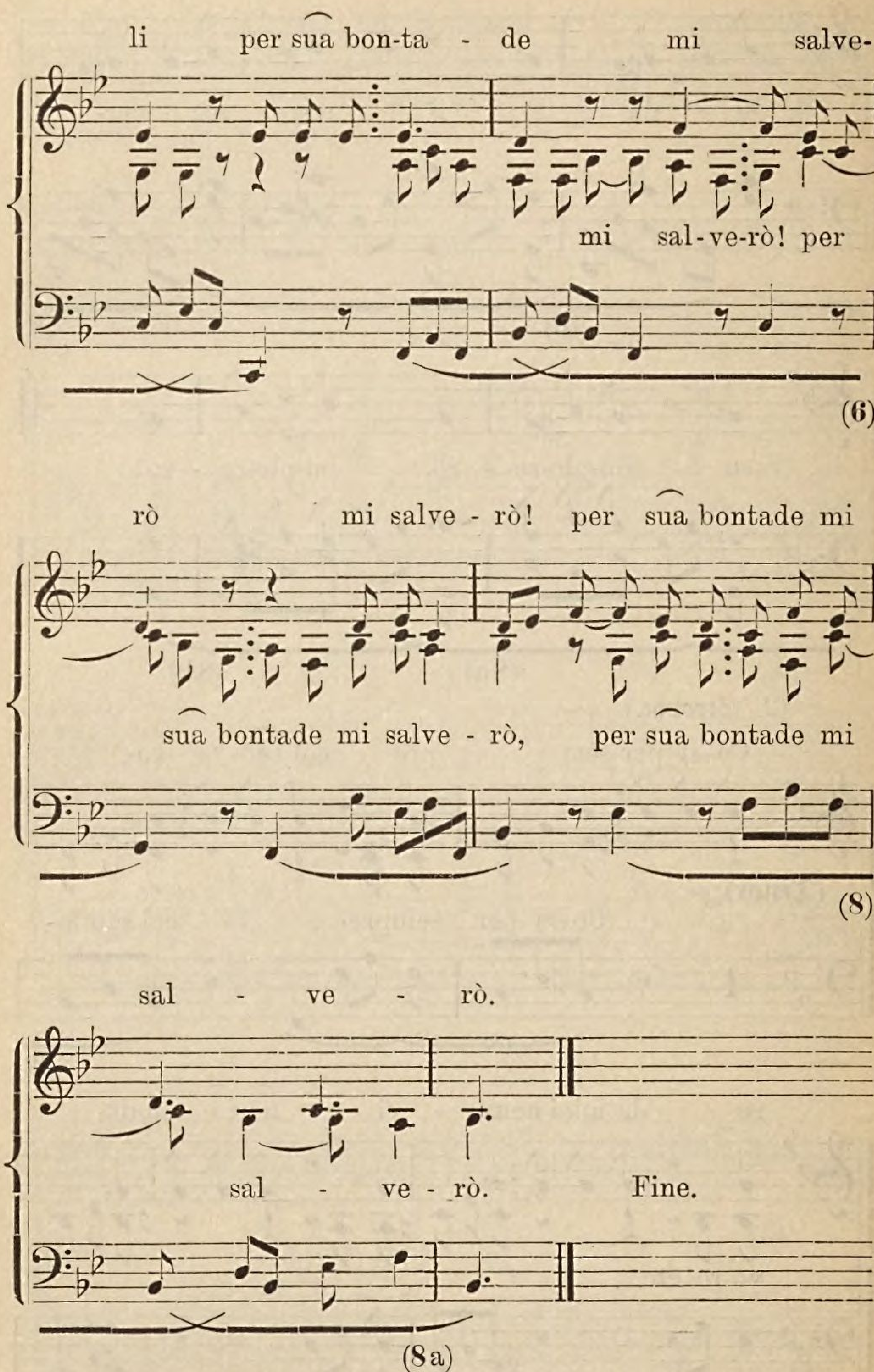
u. s. w.

Es ist leicht zu bemerken, daß bei dieser Schreibweise die Wortbetonung oft nicht in dem Maße zur Geltung gebracht werden wird wie in der keine kontrapunktischen Nebenzwecke verfolgenden. Je mehr die gebundene Schreibweise auf die Spitze getrieben wird, desto mehr tritt (wenigstens bei der einen von beiden Stimmen) an die Stelle der Bestimmung der Melodiebildung durch den Text vielmehr die *Unterlegung des Textes* unter die Töne der schließlich doch nur rein musikalisch (instrumental) erfundenen

Melodie. Ich schließe die Auswahl dieses Paragraphen mit einen Duettsatz (Alt, Tenor und Continuo) aus der Paraphrase des 17. Psalms von Benedetto Marcello (Original-Notierung im $^3/_8$-Takt):




lo - dar - lo il suo soc - cor-
(6)
(8)
so im-plo-re - ro, im-plo-re - ro!
(8a)
(8b)
(2. Strophe.)
Co-si per sem - pre col suo fa - vo-
(Tenor)
Co-si per sempre col suo fa-
(2)
re da miei nemi - ci fieri e cru-de-
vo-re etc.
(4)


li per sua bon-ta - de mi salve-
mi sal-ve-rò! per
(6)
rò mi salve - rò! per sua bontade mi
sua bontade mi salve - rò, per sua bontade mi
(8)
sal - ve - rò.
sal - ve - rò. Fine.
(8a)

## § 16. Das dramatische Duett.

Wenn wir oben konstatieren mußten, daß die Arien sich vielfach hinsichtlich ihrer musikalischen Faktur in nichts vom Liede und der Ballade unterscheiden, daß der eigentliche dramatische Gesang vielmehr den Ausdruck der einzelnen Worte zu erhöhter Geltung bringt, mit anderen Worten, daß die für den dramatischen Stil charakteristischen, ihn vom lyrischen unterscheidenden Gesangsarten die vom Seccorecitativ sich durch Steigerung nach der Seite der wirklichen Melodiebildung hin entwickelnden sind (Accompagnato), so müssen wir nun, wenn wir nach dem Wesen des dramatischen Duetts und größeren dramatischen Ensembles fragen, ähnliches bemerken. Es giebt Opern-Duette genug (weitaus die Mehrzahl), die vollständig auf dem Boden des lyrischen Duetts einfachster Faktur (§ 14) stehen. So ist z. B. das Duett „Hin nimm die Seele mein" (Euryanthe und Adolar) in Webers „Euryanthe" von Anfang bis zu Ende Note gegen Note gesetzt (in Dezimen und Sexten) und in der einfachsten Weise harmonisch begleitet, ein jubelndes Liebeslied:

Euryanthe.



Adolar.

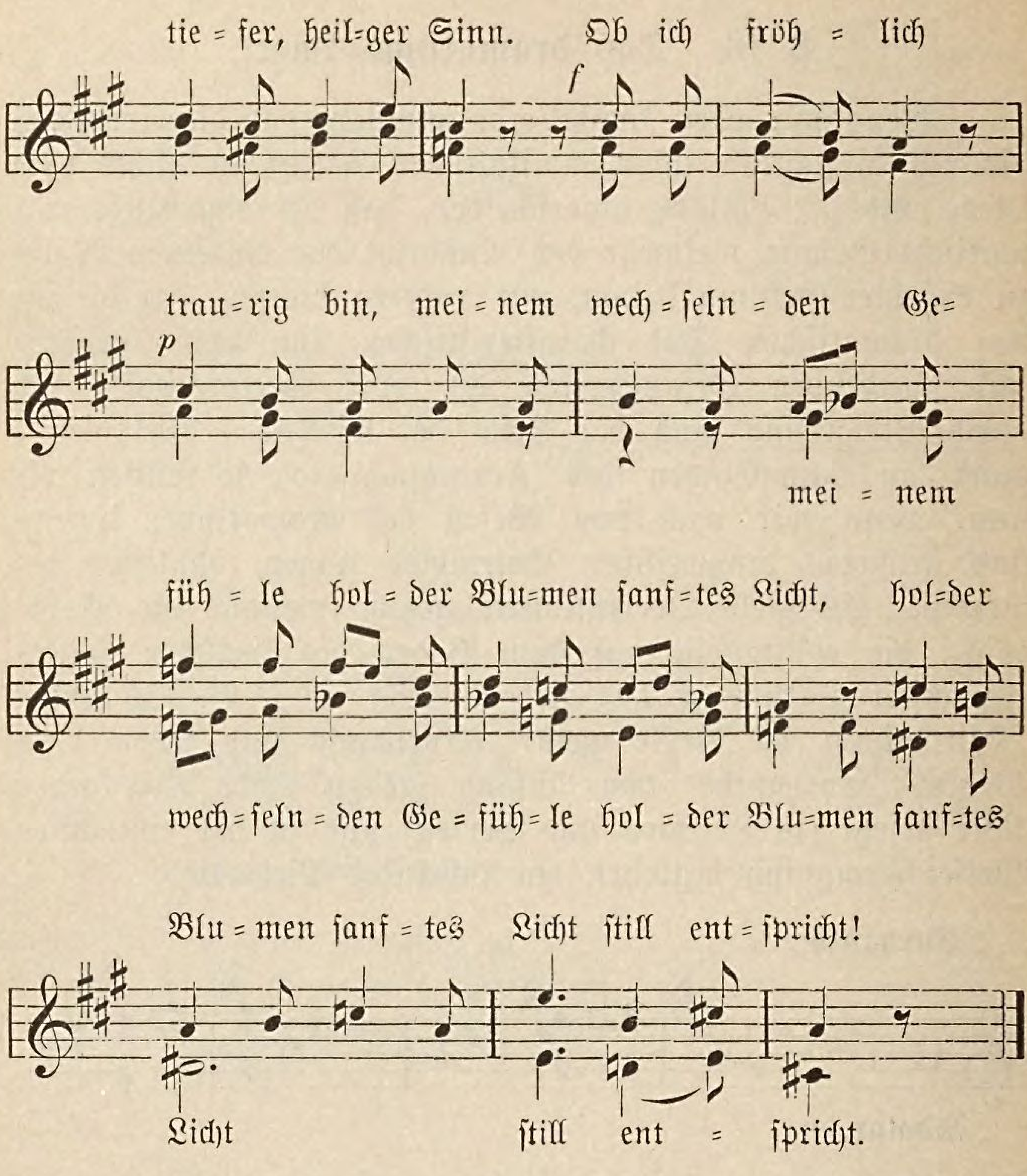
u. s. w.

Das Blumenduett (Jessonda und Amazili) in Spohrs „Jessonda" ist nichts anderes als ein reizendes Frühlingslied, in welchem einzelne Strophen ganz von einer der beiden Stimmen allein, andere in einfachster Weise von beiden zusammen vorgetragen werden; der zweistimmig in Terzen gesetzte Refrain lautet:

In dem zar = ten Blu=men = spie = le liegt ein



(Begleitung schlicht harmonisch.)




Auch das Duett des Nadori und der Amazili in derselben Oper wechselt zwischen Einzelvortrag halber Strophen und Zusammengehen in Dezimen und Sexten, desgleichen der Schlußteil des großen Duetts „Armide, du enteilest mir?“ in Glucks „Armide“; selbst Wagner, der sich im allgemeinen gegen die herkömmlichen Terzen und Sexten des Duetts sträubt und lieber, wo die beiden Individualitäten in einer Empfindung zusammenschmelzen, das wirkliche Unisono (bezw. Oktaven) nimmt, kommt doch auch nicht ganz um diese Schreibweise herum, z. B. im Schlußteil des Duetts zwischen Elisabeth und Tannhäuser:

**Elisabeth.**



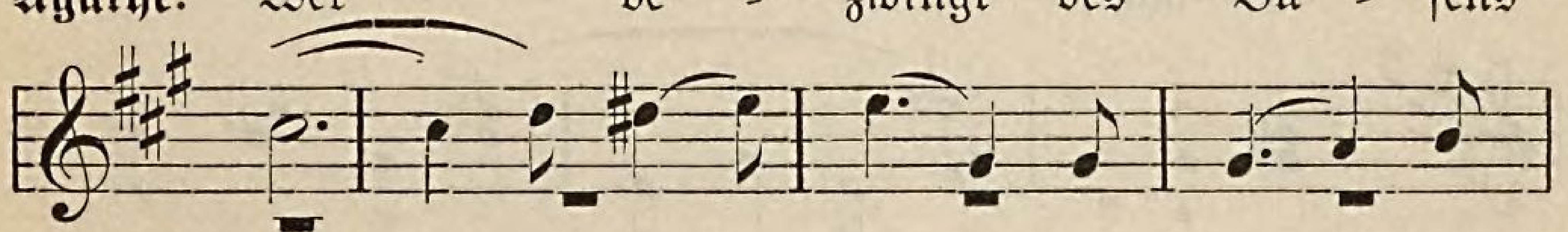
**Tannhäuser.** Ge = prie = sen sei die Stunde,

u. s. w.

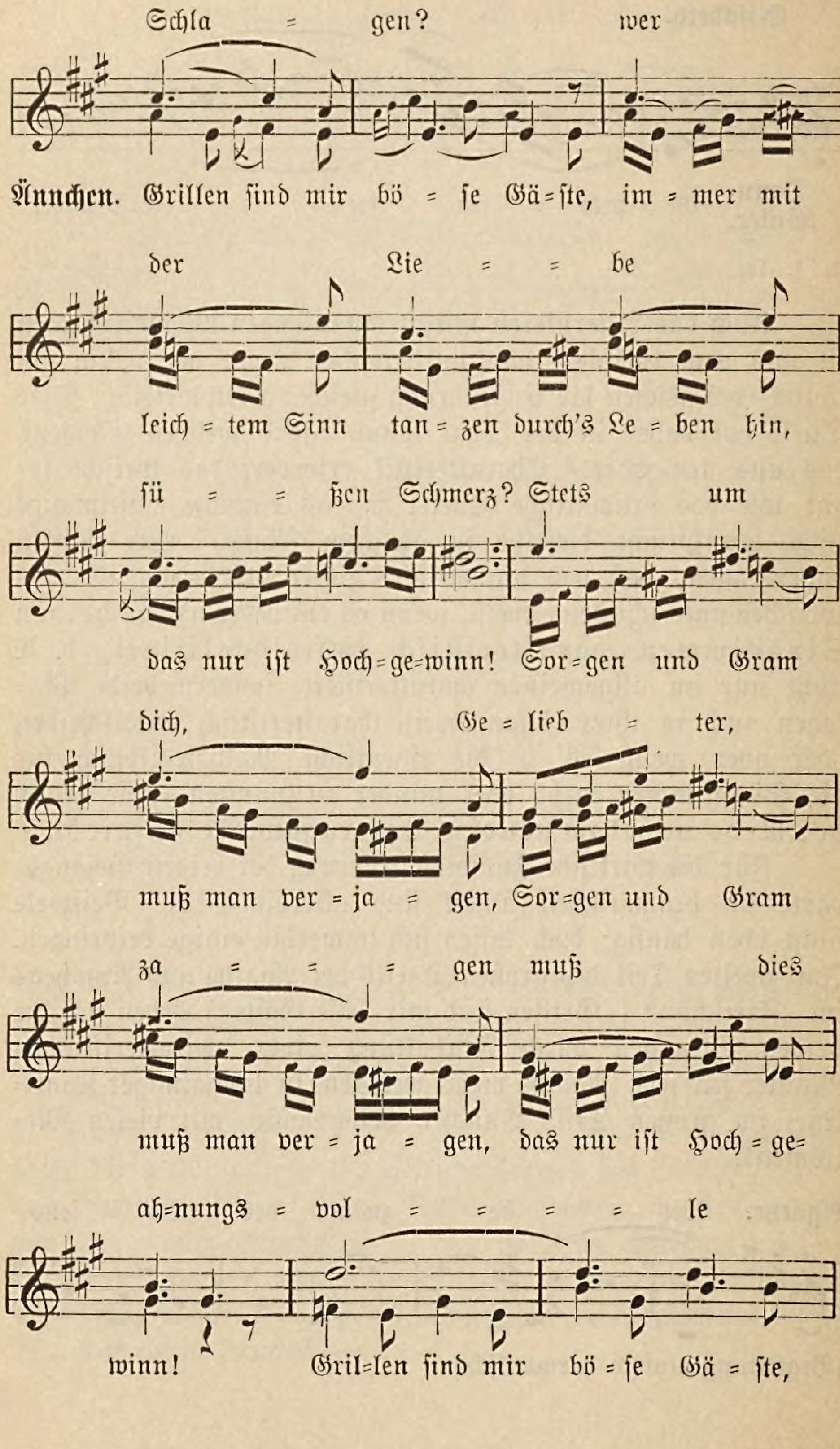
Auch das Alternieren mit gleichlautenden Melodiephrasen ist uns vom lyrischen und imitierenden Duett her völlig geläufig, desgleichen die Engführung gleicher Melodieteile. Dies Duett hat daher in der That kaum irgend welches Element, das uns neu wäre. Charakteristik erfordert das lyrische sogut wie das dramatische Duett, ja das einfache einstimmige Lied beansprucht dieselbe in gleichem Maße. Wir müssen daher sagen, daß das dramatische Duett erst dann sich vom lyrischen unterschieden erweist, wenn es entweder a) die beiden Singstimmen charakteristisch individualisiert, d. h. nicht nur im allgemeinen charakterisiert, sondern beide Personen auch in ihrer Gesangsweise charakteristisch unterscheidet, oder aber wenn es b) die eigentliche Melodiebildung für die Singstimmen mehr oder minder zu Gunsten einer mehr der Rede nahekommenden Vortragsweise aufgiebt.

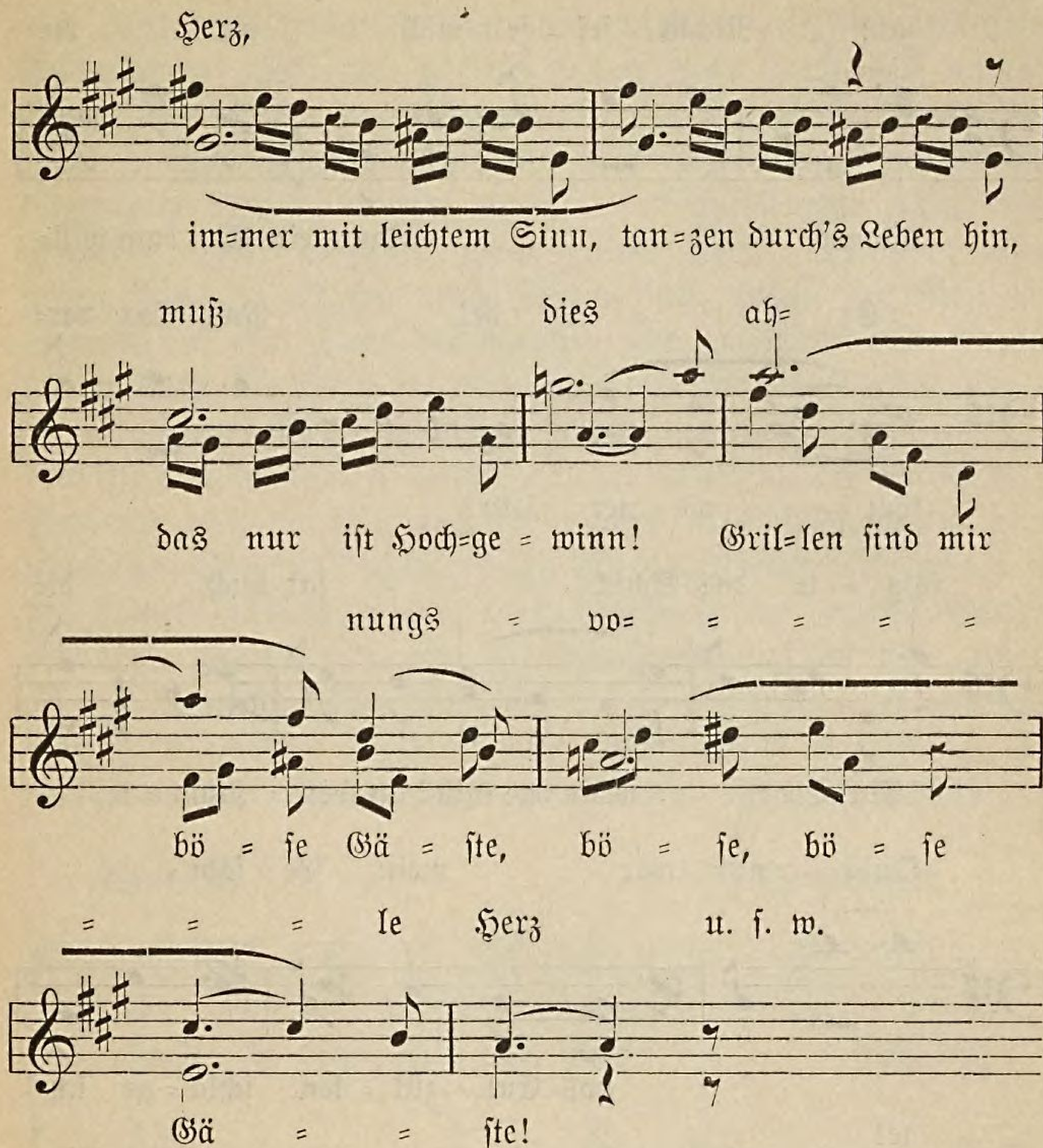
Für die wirkliche Individualisierung der beiden Gesangsparte im dramatischen Duett sind allerdings die Beispiele nicht eben häufig; doch lassen sich immerhin einige beibringen. Im zweiten Teil des großen Duetts der Agathe und Ännchens im „Freischütz" („Grillen sind mir böse Gäste") heben sich die beiden Stimmen durch Festhaltung einer charakteristischen Manier für jede (Agathe mehr getragen, in langatmiger Kantiline, im großen Stil, Ännchen scherzando mit vielen Melismen):

**Agathe.** Wer be = zwingt des Bu = sens

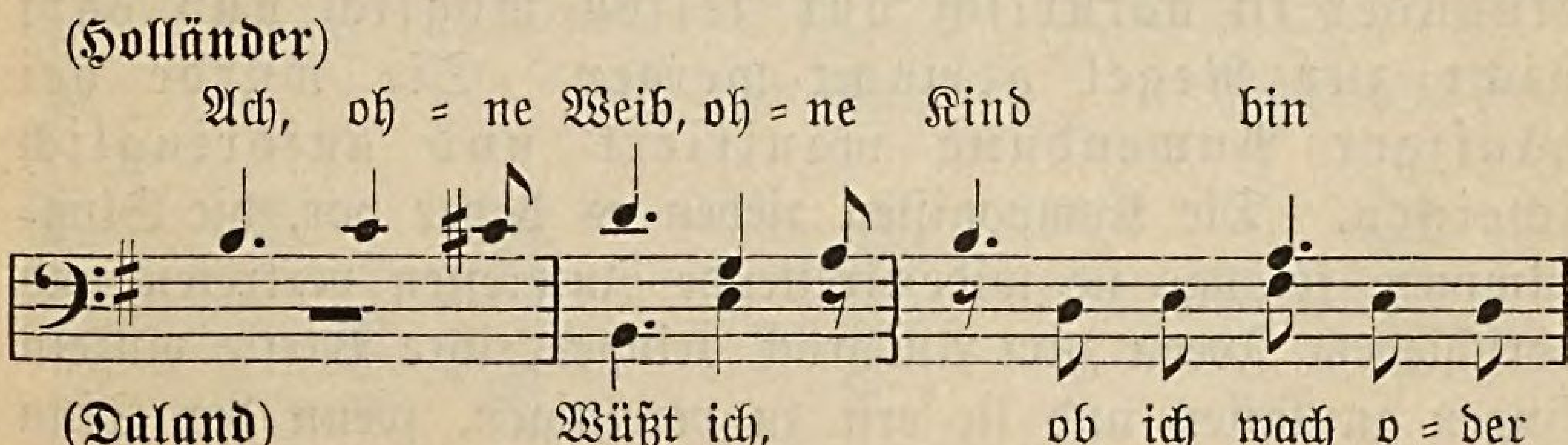


(Begleitung einfach harmonisch.)


Schla = gen? wer
Ännchen. Grillen sind mir bö = se Gä=ste, im = mer mit
der Lie = = be
leich = tem Sinn tan = zen durch's Le = ben hin,
sü = = ßen Schmerz? Stets um
das nur ist Hoch=ge=winn! Sor=gen und Gram
dich, Ge = lieb = ter,
muß man ver = ja = gen, Sor=gen und Gram
za = = = gen muß dies
muß man ver = ja = gen, das nur ist Hoch = ge=
ah=nungs = vol = = = = le
winn! Gril=len sind mir bö = se Gä = ste,




Das Duett Dalands und des Holländers in Wagners „Fliegendem Holländer“ ist ähnlich angelegt; der Holländer singt getragen, Daland mehr parlando, doch mit wirklicher Motivbildung, die imitiert wiederkehrt und selbst Sätze bildet; die Begleitung ist einfach harmonisch:



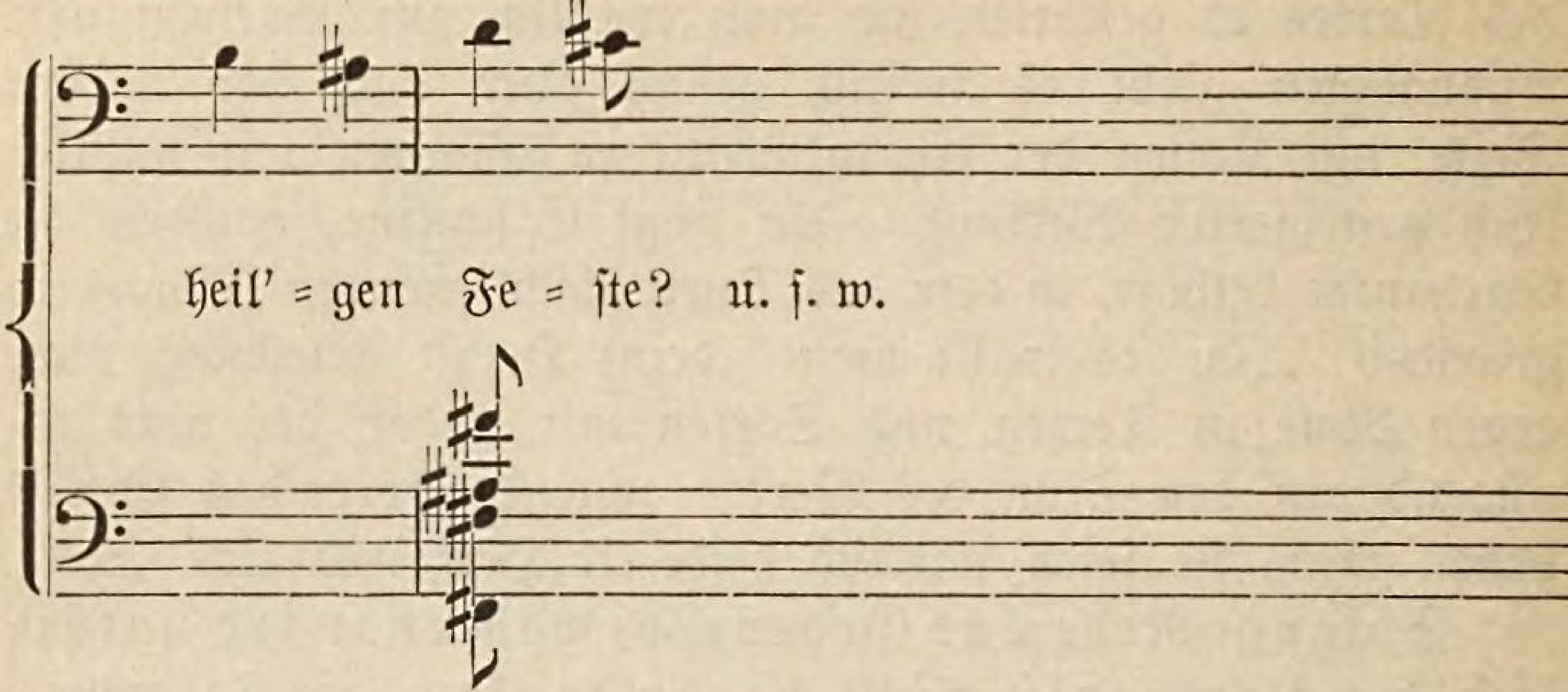



Eine so scharfe Individualisierung im Miteinander ist natürlich nur selten möglich und darf nicht zur Regel gemacht werden. Sie würde bei häufiger Anwendung maniriert und aufdringlich scheinen. Die Komponisten ziehen es daher vor, die Singstimmen, solange sie widerstreitende Interessen vertreten und verschiedene Ideen zum Ausdruck bringen, ihre Partie einzeln singen zu lassen und sie erst zu vereinigen, wenn der Sinn

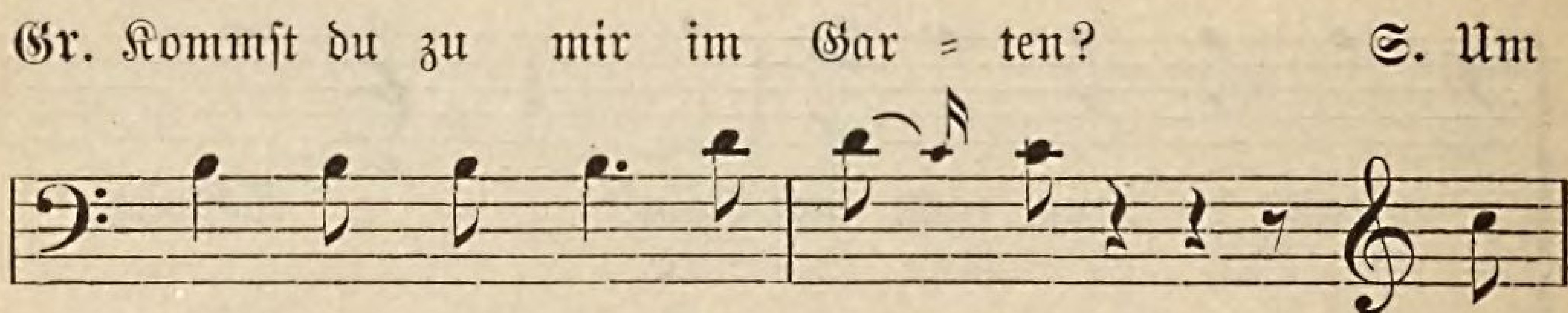
des Textes es gestattet, sie auch wirklich zusammenzufassen. Ausnahmen giebt es freilich genug aber nach der andern Seite, auf Kosten der Charakteristik zu Gunsten rein musikalisch gesteigerter Wirkung. So singt Eglantine, nachdem sie Euryanthe bethört, in dem das Duett abschließenden Allegretto grazioso „Ja, es wallt mein (dein) Herz“ durchweg Note gegen Note in Terzen und Sexten mit, sodaß der nicht genügend auf den Sinn des Werkes achtende Hörer das Gefühl haben muß, sie seien wirklich beide ein Herz und eine Seele.

Solange Rede und Gegenrede währen, wird natürlich der Komponist nicht daran denken, die Stimmen gleichzeitig zu führen; dann aber ist auch durch den verschiedenen Text und weiter durch die verschiedene Stimmlage in der Regel hinlänglich die Unterscheidung der beiden Parten verbürgt. Beispiele brauche ich nicht anzuführen, sie stehen überall in Menge; dieselben sind aber zumeist nicht eigentlich gesangsmäßig (kantabel), sondern mehr recitativisch gehalten z. B. (Wolfram und Tannhäuser im 3. Akt des „Tannhäuser“):

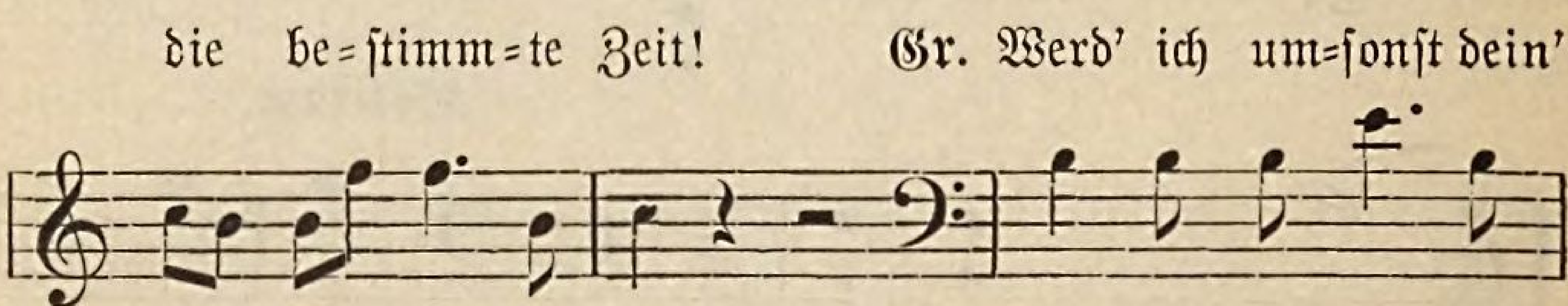




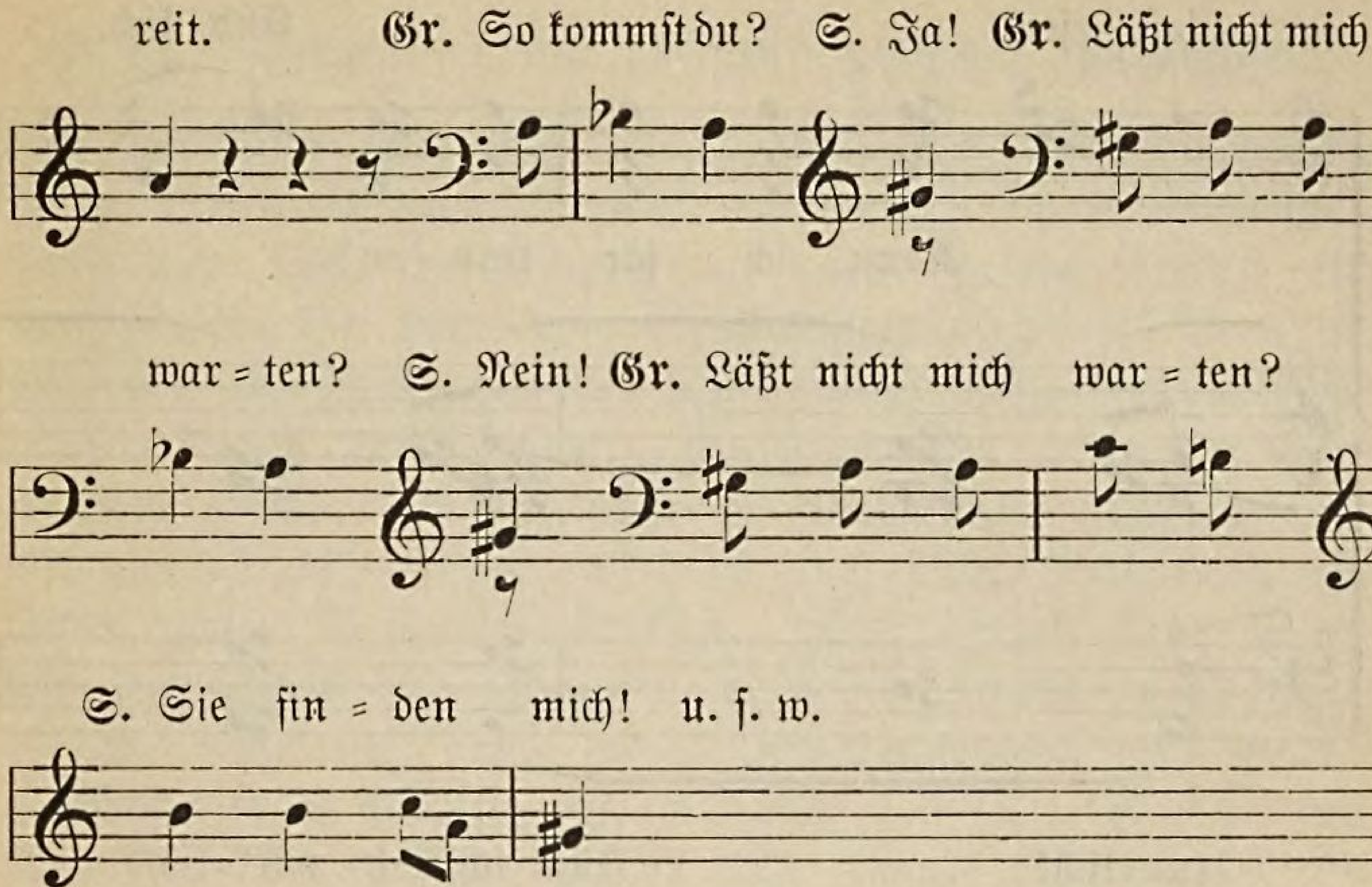

Folgen sich Rede und Gegenrede in dieser Weise in kurzen Abständen, so bilden sie schon eine Art thematischen Aufbaues. Läßt aber der Komponist an die Stelle des Recitativs wirkliche Melodiebildung treten, so entsteht vollständiger liedmäßiger Aufbau, dagegen tritt, wie mehrfach betont, die Einzelcharakteristik wieder zurück, z. B. (Graf und Susanne im „Figaro"):




(Begleitung einfach akkordisch.)






(Der Fortgang dieses Duettes führt die Stimmen zusammen und unterscheidet sie in der oben angedeuteten Weise; der Graf singt mehr schmachtend, Susanne mehr parlando.)

Schließlich stehe hier noch der Anfang des großen Duetts zwischen Tristan und Isolde im zweiten Akte von Wagners Oper:

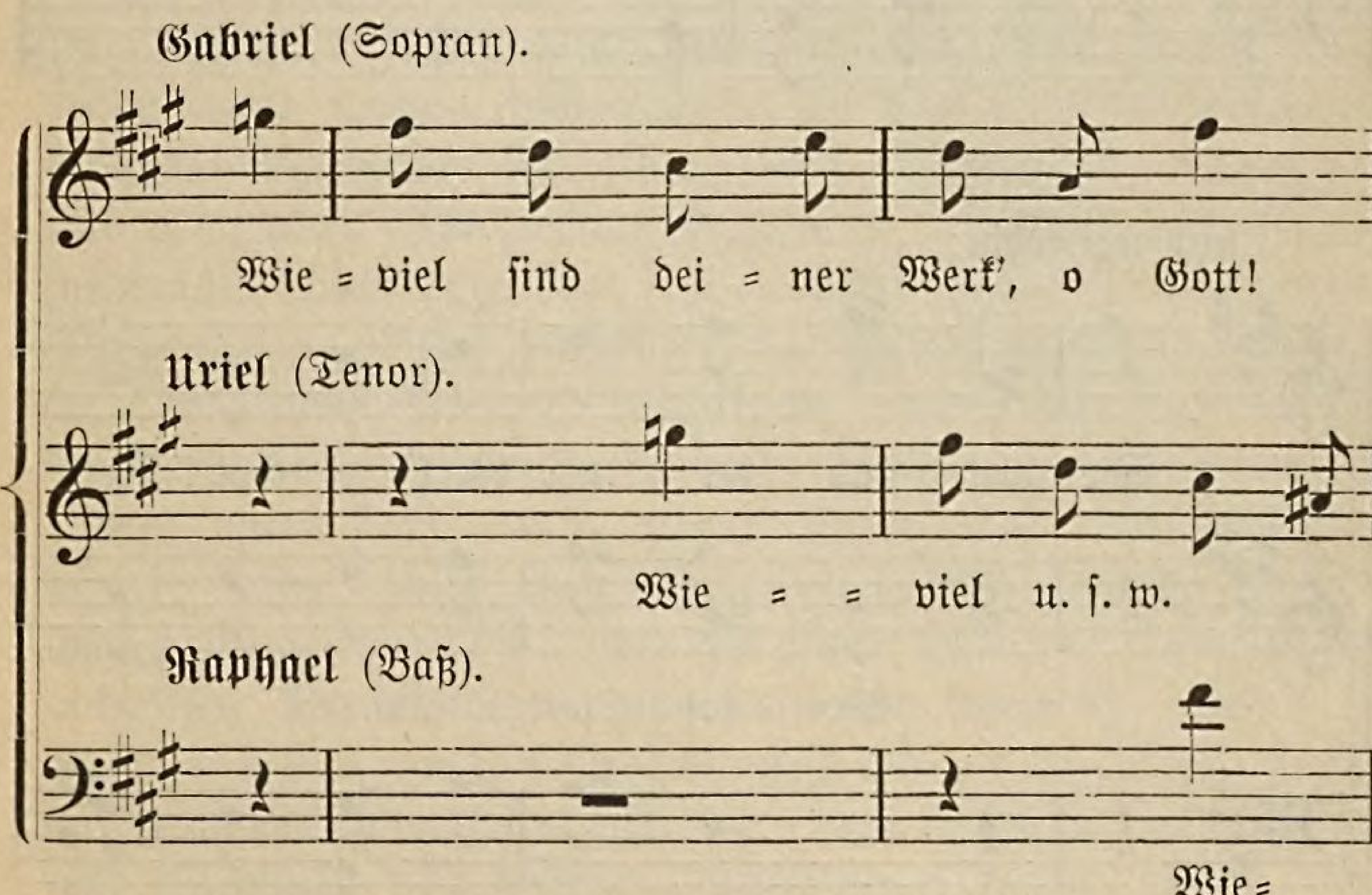




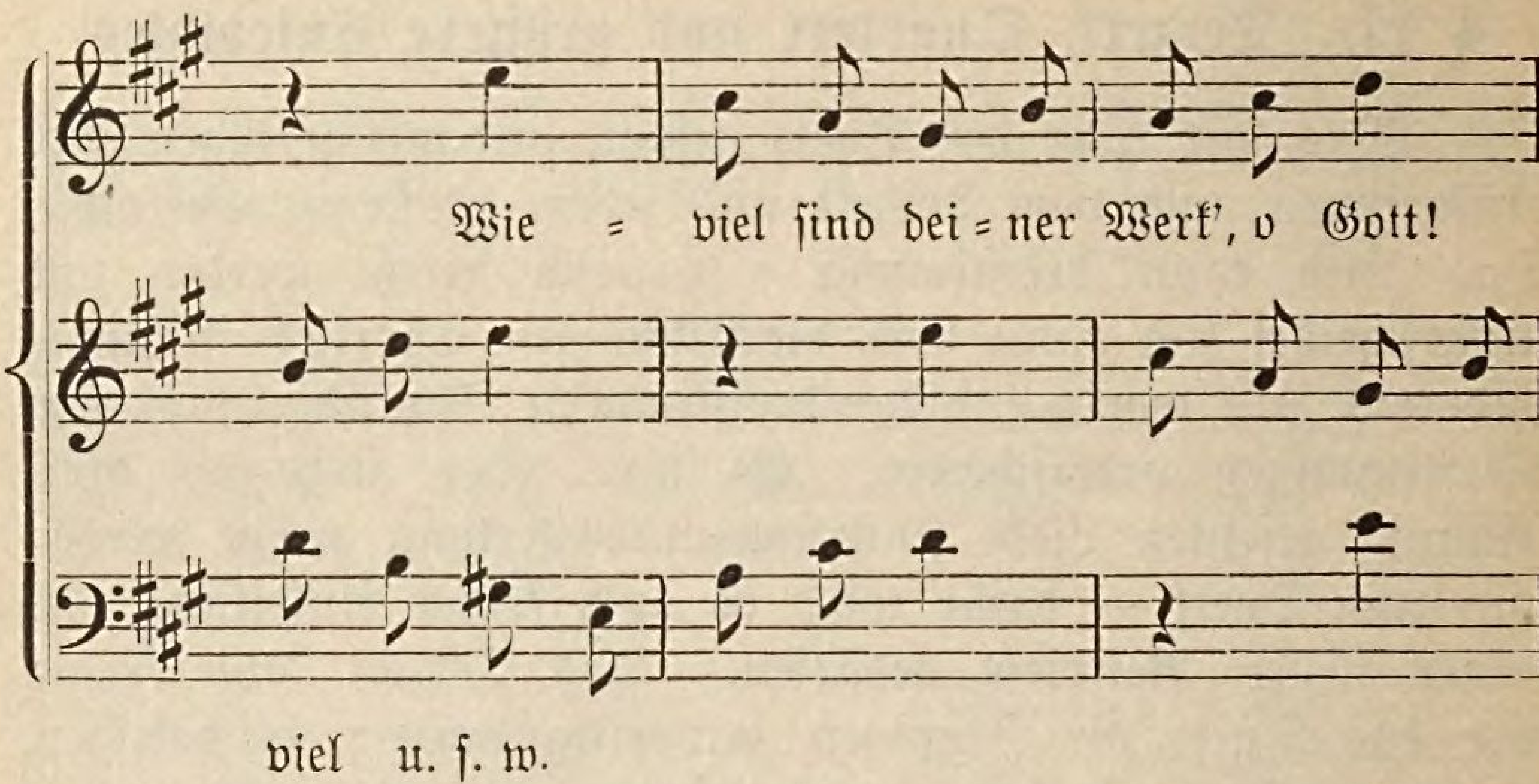

Daß gerade dieses Duett, das an Ausdehnung wohl nicht seines Gleichen hat, alle Formen, die wir hier aufgewiesen, in bunter Mischung und wirksamster Steigerung enthält, sei nicht vergessen anzumerken (Einzelgesang für längere Strecken, Alternieren mit Melodieteilen, Engführungen halbkanonischer Art, innigste Verschmelzung beider Stimmen im Satz Note gegen Note bis zum wirklichen Unisono). Der Anfänger wird freilich mit diesem Duett als Ganzem nicht viel anzufangen wissen, da seine Dimensionen ihn mehr verblüffen müssen, als sie ihn belehren können.

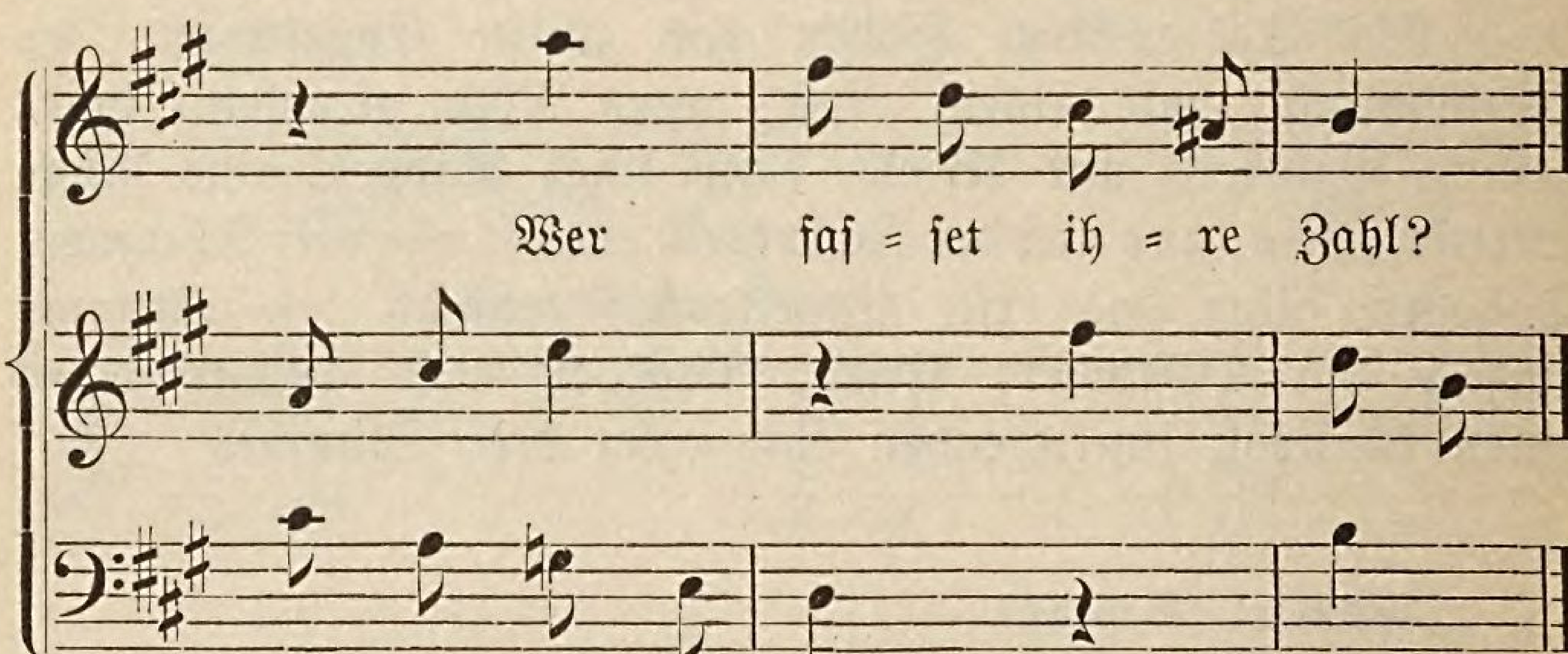
## § 17. Terzett, Quartett und größere Ensembles.

Was wir über das Duett gesagt, gilt mit geringen Modifikationen auch vom Terzett und jedem größeren Ensemble. Das Lied kann dreistimmig a capella gesetzt werden und unterscheidet sich dann vom vierstimmigen Chorlied in nichts anderem, als worin sich der dreistimmige Satz überhaupt vom vierstimmigen unterscheidet. Es kann aber auch zum dreistimmig gesetzten Liede Instrumentalbegleitung gesetzt werden wie zum Duett — dafür wird es auch keiner Anleitung und keiner neuen Beispiele bedürfen. Das Terzett kann ferner wie das Duett die Stimmen zeitweilig einzeln beschäftigen, es kann aber auch deren zwei zusammennehmen, was in drei Kombinationen möglich ist, nämlich 1. + 2., 1. + 3. und 2. + 3. So eröffnet Haydn das zweite Engelterzett der „Schöpfung" mit einem Note gegen Note gesetzten Zwiegesang Gabriels und Uriels, dann singt Raphael eine lange Strecke allein, und erst der Schlußteil vereint alle drei Stimmen. Dagegen führt das erste Engelterzett zunächst jede Stimme einzeln vor (Gabriel, Uriel, Raphael) und bringt dann einen kunstvoll imitierenden Satz aller drei Stimmen:

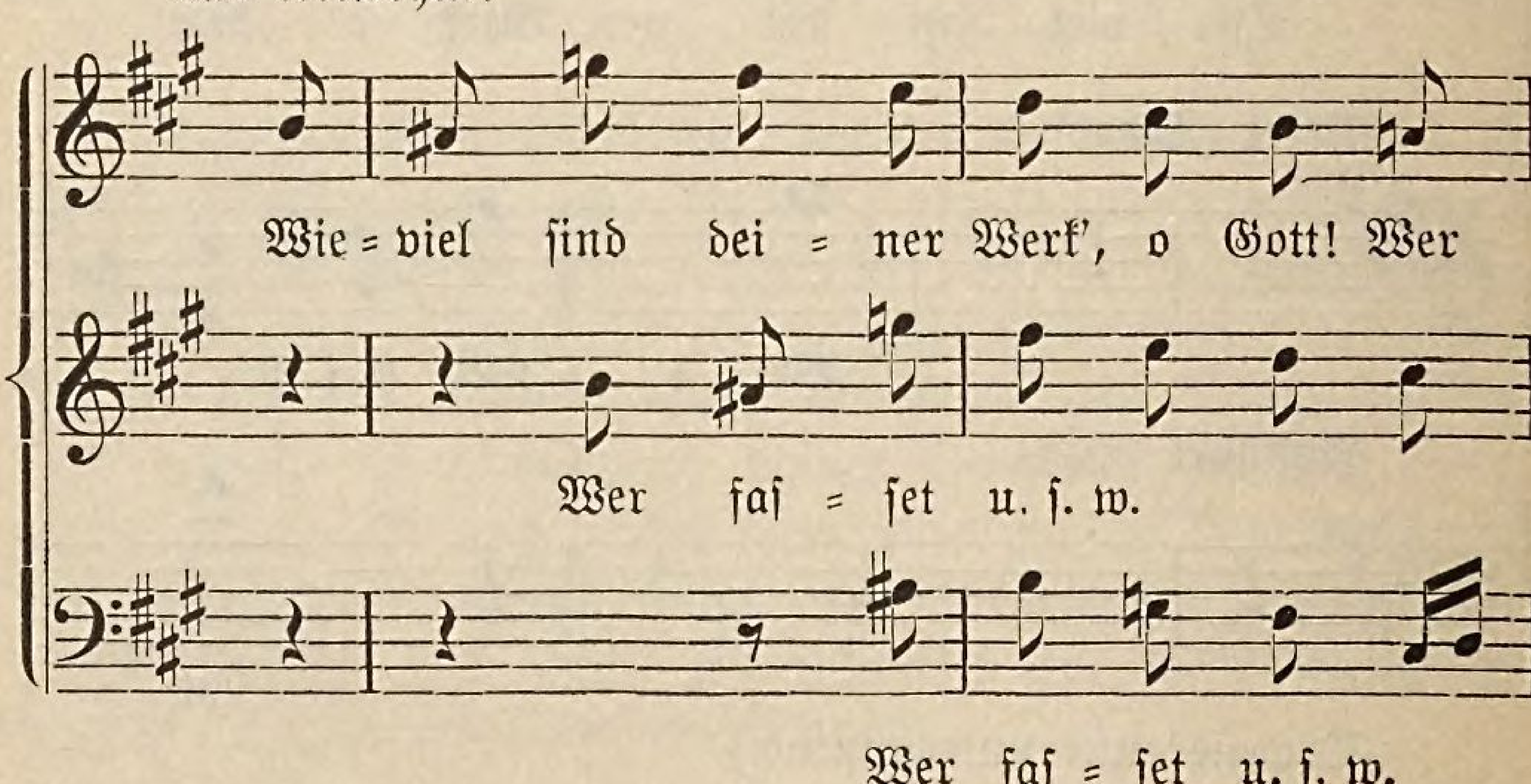


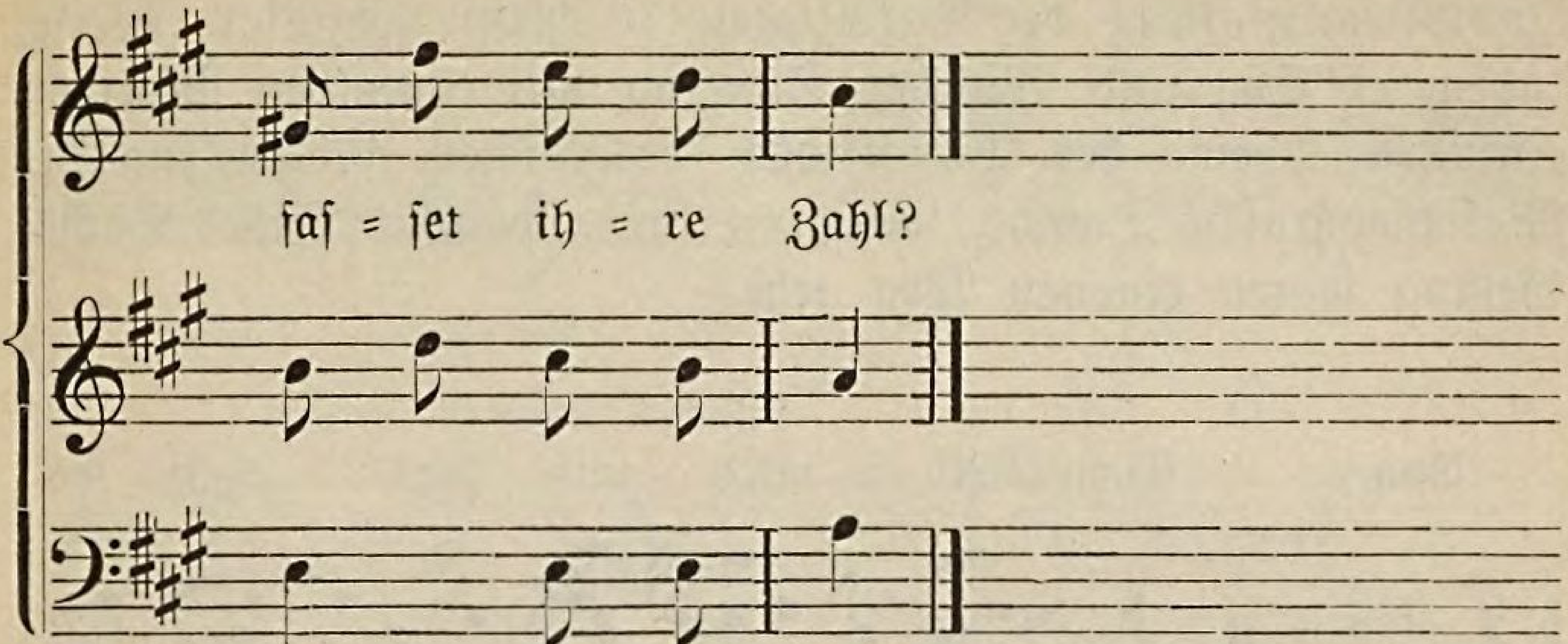

(Orchester nur unterstützend.)




und weiterhin:

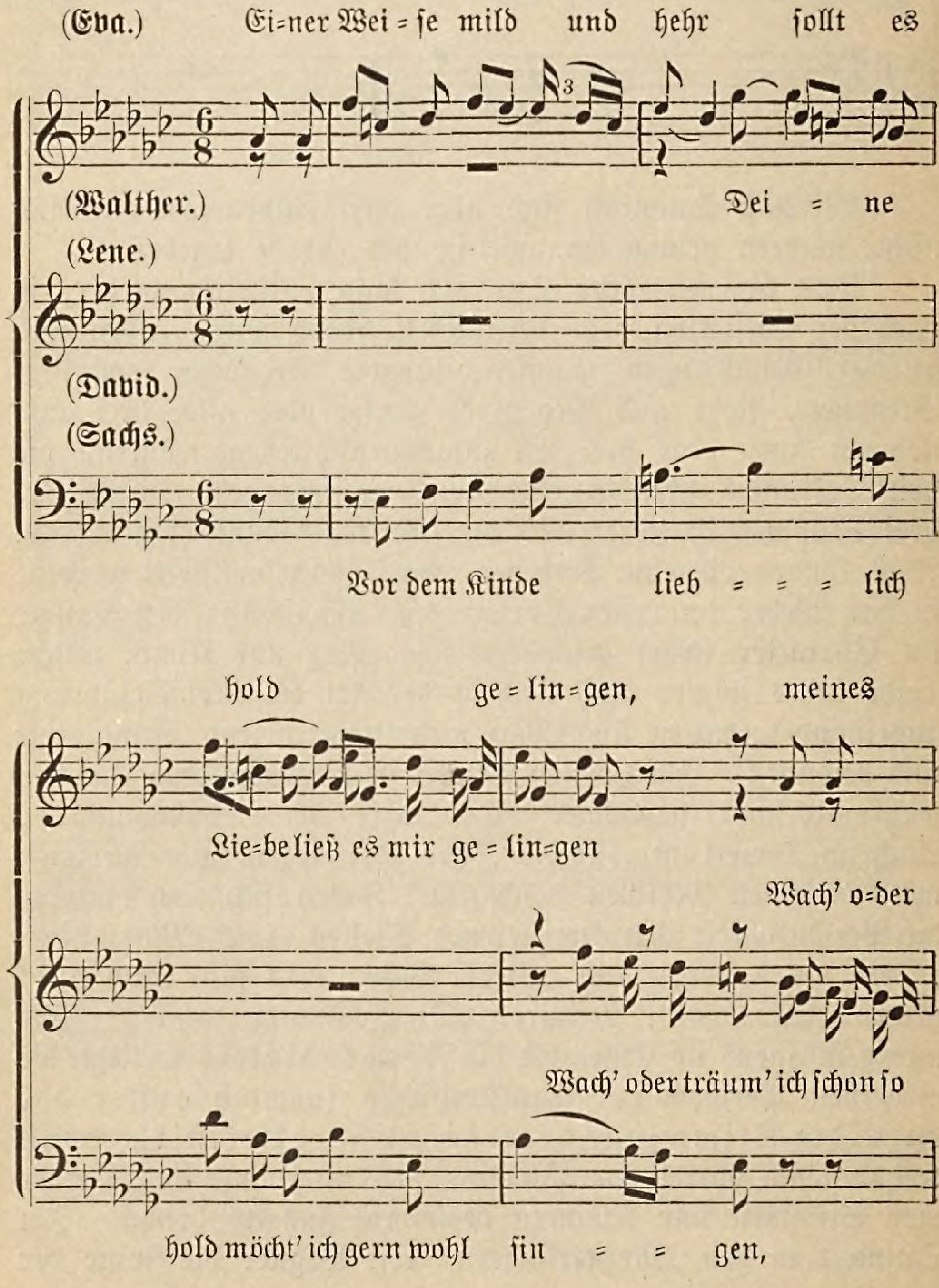


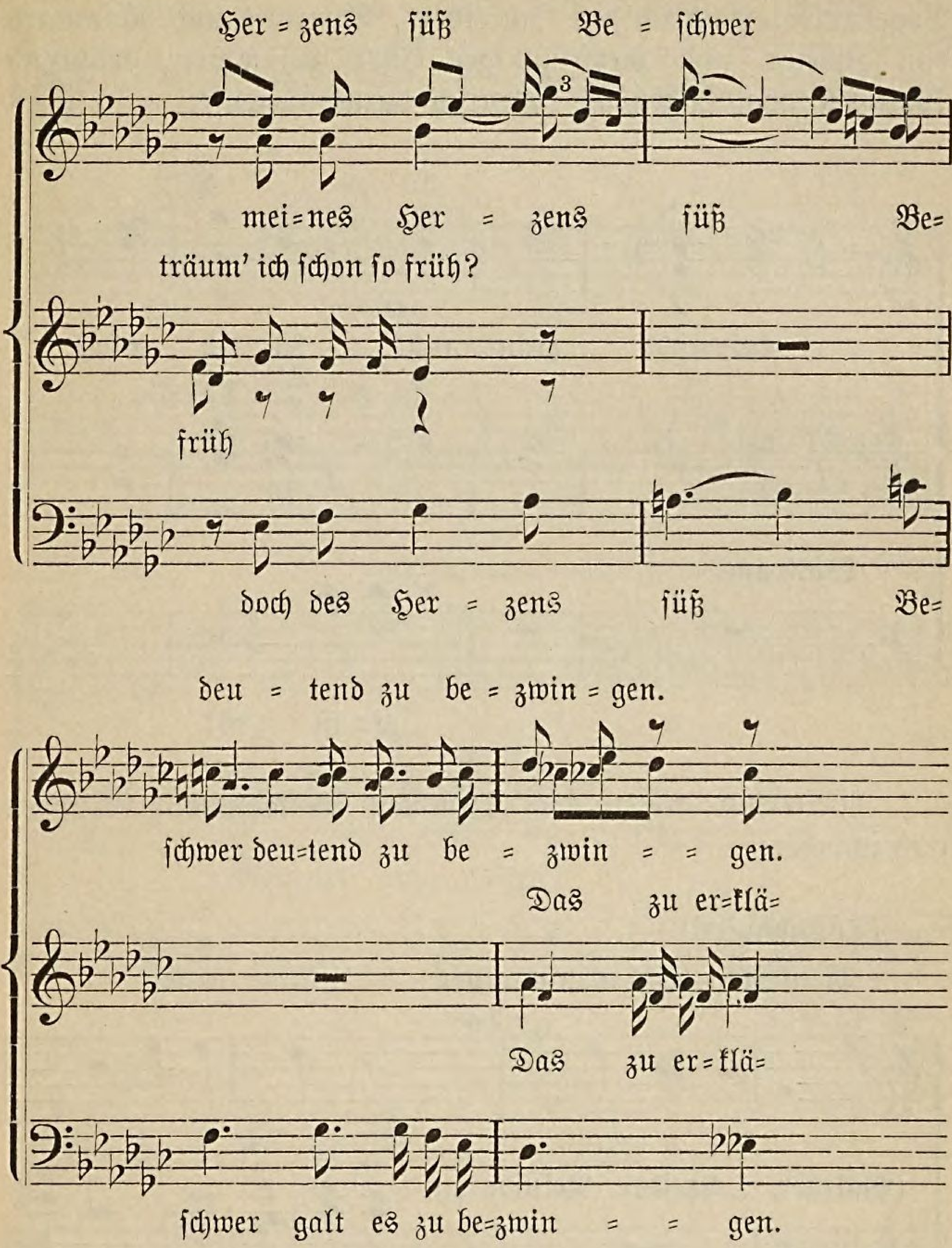



Wirklich kanoniſch ſind aber dieſe Führungen durchaus nicht, ſondern genommen, wie ſie ſich gerade ergeben.

Das dramatiſche Terzett kann natürlich wieder, je nach der Situation, ſehr verſchiedene Ausdehnung haben und allerlei Geſtaltungen zulaſſen, längere Recitative einzelner Stimmen, Rede und Gegenrede zweier oder aller drei aufnehmen, zwei oder drei feſt zuſammenſchließen, während die dritte Stimme ſchweigt oder loſe nebenher geht, durch alle drei Stimmen imitieren oder nur frei kontrapunktieren u. ſ. w. Auch können einzelne Perſonen ſcharf individualiſiert werden; ſo hat Weber im erſten Terzett des „Freiſchütz" den Kaſpar im Charakter ſcharf geſchieden von Max und Kuno, welche beide indes immer auch noch in der Art der Melodieführung auseinandergehalten ſind (Max mehr liebeſeufzend, Kuno ernſt und beſonnen). Im zweiten Terzett iſt beſonders das Ännchen mehrmals ſcharf gezeichnet („Das wäre meine Sache nicht!"). Auch im Terzett im „Fidelio", das überwiegend alle Stimmen mit denſelben Motiven beſchäftigt, finden ſich doch einzelne die Perſönlichkeit charakteriſierende Stellen (z. B. Marzelline: „Dein gutes Herz" und „Lieber Vater, was fällt Euch ein!" Rocco: „Ja, ja!", Leonore: „Du Hoffnung reichſt"). Wie wenig übrigens im Enſemble die Notwendigkeit vorliegt, die einzelnen Perſonen zu charakteriſieren (nämlich außer der durch die Stimmlage gegebenen Charakteriſtik), beweiſt das Kanon-Quartett im „Fidelio", das allerdings im Text der vier Stimmen nur Nüancen desſelben Inhalts bringt. Im Quintett in den „Meiſterſingern" löſt Wagner die Frage der

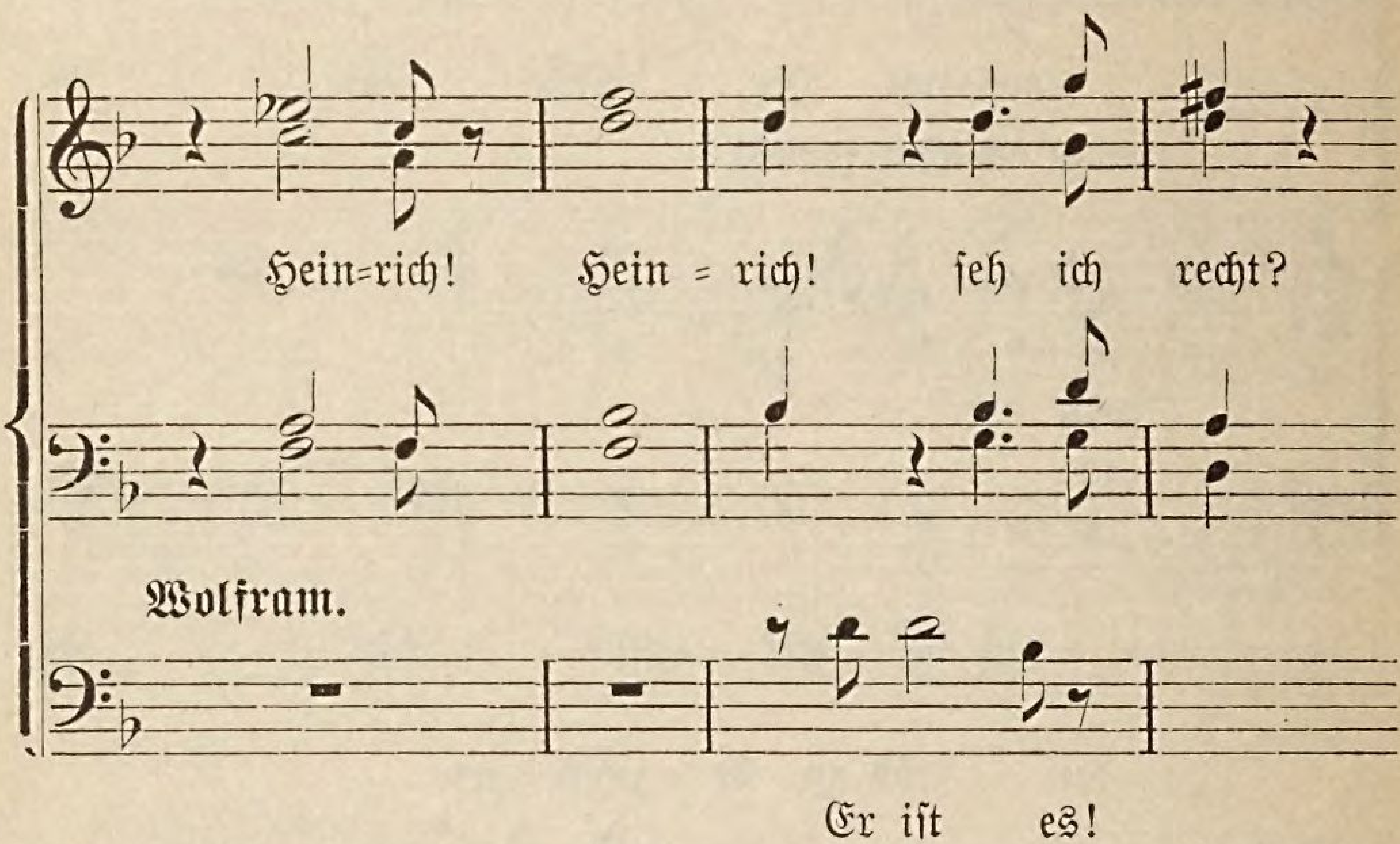
Individualisierung der Beteiligten in höchst genialer Weise, indem er Eva und Walther Stolzing mit denselben Motiven einführt (Thema des Preislieds), desgleichen Magdalena die Melodiephrasen Davids imitieren läßt, während Hans Sachs' Gesang seinen eigenen Weg geht:





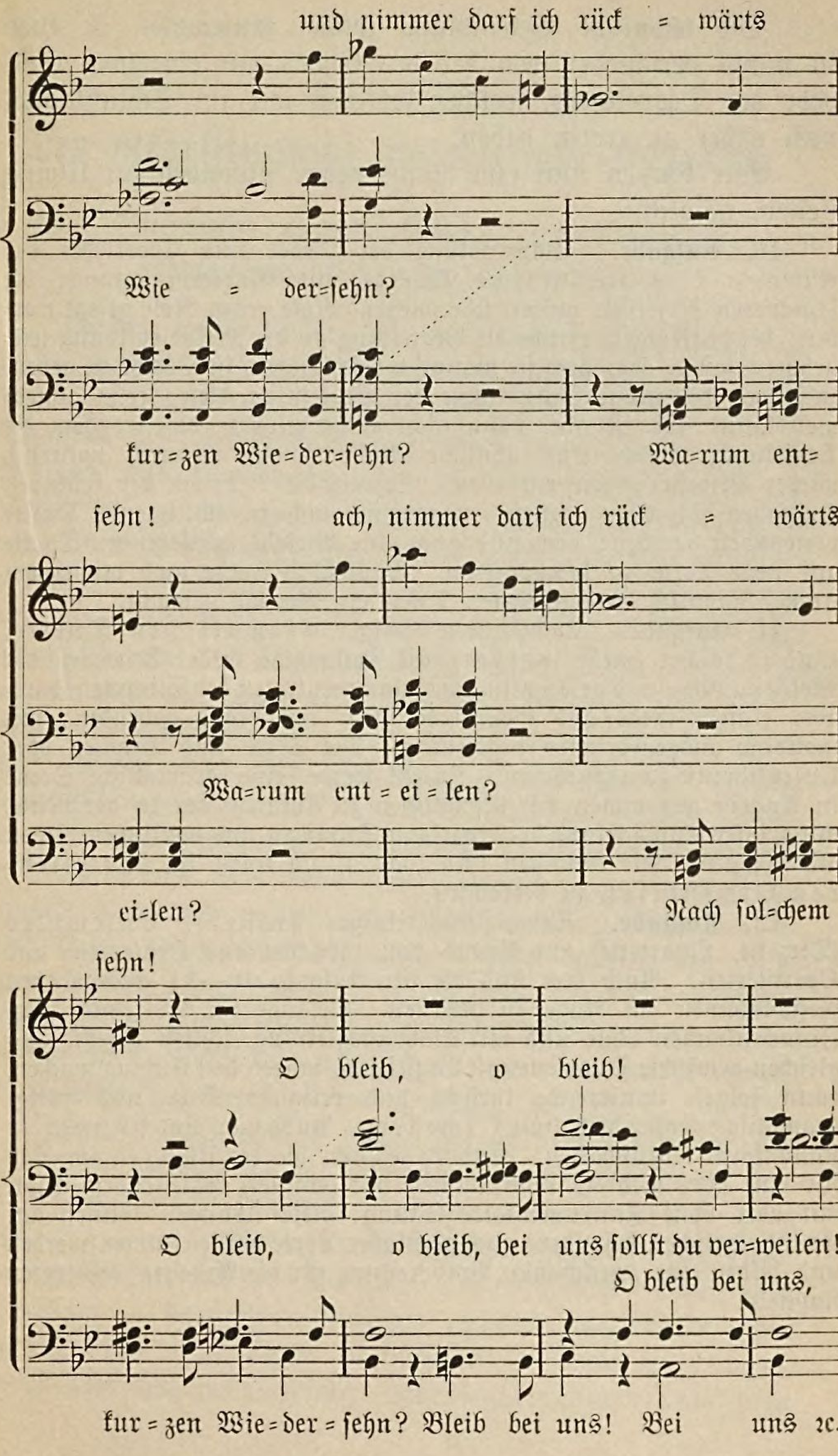

Noch größere Ensembles gehen naturgemäß mehr oder weniger in den chormäßigen Satz über, sofern mehrere Stimmen Note gegen Note miteinander gehen, wohl gar einzelne Stimmpaare ins Unisono geraten und nur eine bevorzugte Hauptperson solistisch heraustritt. Man sehe darauf das Septett im „Tannhäuser" an (Finale des 1. Akts)! Gleich zu Anfang treten die Stimmen Walthers von der

Vogelweide, Heinrich des Schreibers, Biterolfs und Reinmars von Zweter zum vierstimmigen Chor zusammen, während Wolfram von Eschenbach solistisch dazwischenruft:




Weiterhin treten die Stimmen in mehreren Gruppen auseinander:




und nimmer darf ich rück = wärts
Wie = der=sehn?
kur=zen Wie=der=sehn? Wa=rum ent=
sehn! ach, nimmer darf ich rück = wärts
Wa=rum ent = ei = len?
ei=len? Nach sol=chem
sehn!
O bleib, o bleib!
O bleib, o bleib, bei uns sollst du ver=weilen!
O bleib bei uns,
kur = zen Wie = der = sehn? Bleib bei uns! Bei uns rc.

Die technische Behandlung solcher Ensembles ist eben in nichts verschieden von der des Chors mit einzelnen Soli oder des Doppelchors, welcher letzteren wir im Schlußkapitel noch näher zu treten haben.

Wir können nun eine Reihe neuer Aufgaben zur Übung stellen, nämlich:

**10. Aufgabe.** Umwandlung der Lieder und Chorlieder der Aufgaben 1—4 in lyrische Duette mit Klavierbegleitung; die schlichteren derselben mögen überwiegend Note gegen Note gesetzt werden; bei denjenigen, welche die Begleitung an der Melodiebildung teilnehmen lassen oder doch sie motivisch beschäftigen, ist Obacht zu geben, inwieweit die zweite Singstimme der Begleitung diese Rolle abnehmen kann. Es ist aber dann nicht ausgeschlossen, daß trotzdem die Begleitung wieder eine ähnliche Rolle spielt, wodurch natürlich wieder Erweiterungen entstehen. Soweit die Arbeiten der früheren Aufgaben sich dazu eignen, mögen sie auch in imitierende Duette verwandelt werden; doch sind auch eine Anzahl imitierender Duette auf neue Texte zu komponieren. Schließlich werde auch mit einem streng kanonisch durchgeführten Duett ein Versuch gemacht.

**11. Aufgabe.** Komposition einiger dramatischen Duette, zunächst solcher (mehr lyrischen) mit Teilnahme beider Stimmen am Melodieaufbau und gelegentlichem Zusammentreten der Stimmen, dann aber einiger Rede und Gegenrede mehr recitierend gebenden, mit motivisch ausgearbeiteter Begleitung. Die Texte sind Dramen oder Opernlibretti zu entnehmen. Zuletzt werde eine dramatische Scene in Angriff genommen mit Recitativen zu Anfang oder in der Mitte, mit ariöser Entwickelung der einzelnen Stimmen und wirklichem Duett als Abschluß. Die Übungen sind zugleich als solche im begleitenden Orchestersatz zu betrachten.

**12. Aufgabe.** Komposition einiger größerer Ensembles (Terzette, Quartette) auf Grund von lyrischen und Oratorien- und Operntexten. Auch hier sind die für Aufgabe 10—11 angegebenen Gesichtspunkte im Auge zu behalten. Gesänge für drei (auch vier) Frauenstimmen ohne und mit Klavierbegleitung, schlicht gesetzt, desgleichen gemischte Quartette mit Begleitung mögen den Anfang machen, dann folgen imitierende lyrische und religiöse Sätze und zuletzt dramatische Ensembles (mit Orchester). Auch hier sind Übungen in Kanonform einzuschalten. Endlich gehören hierher Übungen im Satz für eine oder mehrere Solostimmen mit (einfach) begleitendem Chor, mit oder ohne Instrumentalbegleitung; diese Übungen können auf Grund lyrischer, besonders auch geistlicher Texte vorgenommen werden und bilden eine zweckmäßige Vorbereitung für die Arbeiten des letzten Kapitels.

## 5. Kapitel.

# Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz.

## § 18. Successive Stimmeinsätze zur Verdeckung des fehlenden Metrums und Reims.

Immer weiter haben wir uns von unserem Ausgangspunkte entfernt. Ließen wir uns anfänglich ganz vom Dichter eines gemessenen und gereimten Textes führen, lernten wir allmählich die musikalische Vorarbeit des Dichters vervollständigen und korrigieren, ja unter Umständen dieselbe geradezu zu ignorieren oder sie ins Große zu erweitern, so kamen wir allmählich dahin, Reim und Versmaß entbehren zu können. Zunächst betraten wir damit allerdings ein Gebiet, auf welchem die Musik eine untergeordnete Rolle spielte und nicht nur die Melodiebildung stockte, sondern auch die Taktordnung nur noch eine ungefähre Geltung hatte (Recitativ). Wir lernten aber auch, ohne dem Worte seine Herrschaft streitig zu machen, doch den Anforderungen der musikalischen Formgebung wieder mehr gerecht zu werden, indem wir der Begleitung eine erhöhte Bedeutung beimaßen und die recitativische Singweise sich gleichsam ungezwungen und formlos über dem motivischen Spiel der Begleitstimmen ergehen ließen (begleitetes Recitativ). Nun müssen wir einen letzten bedeutsamen Schritt vorwärts thun, der uns ermöglicht, ungemessene und ungereimte Texte doch in wirklichem getragenen Gesange so zur Geltung zu bringen, daß allen Anforderungen der musikalischen Kunst volles Genügen geschieht.

Dieser Schritt besteht darin, daß wir mit spezieller Absicht die Asymmetrie (ja Ametrie) des Textes durch Ineinander-Eingreifen der die Sinnglieder des Textes ausdeutenden Melodiebruchstücke der einzelnen Stimmen verdecken; successive Stimmeinsätze haben wir zwar schon in den letzten Arbeiten mehrfach angewandt, aber nicht um prosaische Texte in musikalische Form zu bringen, sondern nur um die Stimmen auseinanderzuhalten und sie zu

individualisieren: jetzt erlangt aber diese Setzweise eine ganz andere prinzipielle Bedeutung. Die durch das Nacheinandereinsetzen der Stimmen bedingte Textwiederholung führt in der natürlichsten Weise dazu, auch in der einzelnen Stimme Textteile zu wiederholen, wodurch es möglich wird, über einen Text von geringer Ausdehnung einen weit ausgesponnenen Vokalsatz zu schreiben. Nach unseren bisherigen Erfahrungen ist leicht ersichtlich, daß die vielfach wiederholten Textteile zufolge des Einflusses der Worte auf die Melodieerfindung (s. Einleitung) motivisch einander verwandt sich gestalten können, mit anderen Worten, daß jedes selbständig durchgeführte Textbruchstück zu einem Motiv werden kann, das die erste Stimme aufstellt und das die anderen imitieren; wir sehen da bereits deutlich, warum wir bei dieser Schreibweise Metrum und Reim entbehren können, wir erkennen, daß die musikalische Imitation uns beide ersetzen muß. Da indes der Einfluß der Wortbetonung, wie wir hinlänglich zu beobachten Gelegenheit hatten, kein derartig bestimmter und absoluter ist, daß er nur eine Art der Melodiebildung notwendig hervorbringen müßte, so sehen wir auch das weite Feld, welches der künstlerischen Freiheit gegenüber der mechanischen Notwendigkeit offen bleibt. Es ist weder eine streng kanonische, noch auch nur eine wirklich fortgesetzt, durch alle Stimmen getreu imitierende, Schreibweise geboten, sondern es können auch einzelne Stimmen freiere Wege gehen, indem sie Lücken der Harmonie oder der rhythmischen Gestaltung ausfüllen: die Imitation ist aber hier nicht der angestrebte Zweck, sondern ein wertvolles Mittel zur Erreichung des stets dem Künstler gegenwärtigen Zweckes der Erstrebung wirklicher künstlerischen Formgebung.

Daß das successive Einsetzen der Stimmen nicht nur diesem technischen Zwecke dient, sondern auch einen hohen ästhetischen Wert hat, wurde bereits hervorgehoben; nicht nur treten die Stimmen dadurch deutlicher als Einzelbestandteile heraus, sondern dieses mit der Wahl einer solchen Schreibweise direkt gegebene stetige Weiterwachsen, dieses Herausquellen immer neuer Anfänge wirkt gegenüber dem einfachen

Zusammenschluß der Stimmen zu gleichem Gange als eine gewaltige Bereicherung, erscheint als ein wahrhaftes organisches Bilden und Treiben; demgegenüber hat aber auch das Zusammentreten aller Stimmen wieder seinen eigenen ästhetischen Wert als Symbol der Kraft und Einigkeit (wie wir denn schon im Duett die Bedeutung des Satzes Note gegen Note wohl zu würdigen wußten).

Gewöhnlich werden bei dieser Schreibweise die Anfänge der Melodie der einzelnen Textteile genau nachgeahmt, während dann freiere Führung eintritt; auch spricht die größere oder geringere Schärfe der Wortbetonung, die lebendigere oder indifferentere Rhythmik der melodischen Gestaltung ein gewichtiges Wort mit. Auffallende Melodieschritte (große Sprünge, seltenere Intervalle) wird man auch in der Mitte oder gegen Ende der Textteile gern nachahmen, während bei glattem diatonischen Anschluß die Umbiegung nach oben statt nach unten oder umgekehrt nicht bemerklich wird und daher jederzeit unbedenklich auch da angewandt wird, wo eine deutliche Imitierung festgehalten ist.

Man kann nicht sagen, daß diese Schreibweise in bestimmten Kategorien von Werken zur Anwendung kommen müsse, wenn auch ohne Zweifel feststeht, daß speziell kirchliche Kompositionen sie am häufigsten aufweisen. Früher (im 14.—16. Jahrhundert) wurden aber auch weltliche Gesänge — Kunstlieder (Madrigal, Canzone), ja Volkslieder — in dieser imitierenden Weise gesetzt und noch heute ist ihre Anwendung im Chorlied keineswegs abgekommen und Chorsätze größerer weltlichen Werke (Kantaten, Balladen, Oratorien) weisen dieselbe genugsam auf. Sofern es sich dabei um gemessene und gereimte Texte handelt, wissen wir, daß sie nicht nötig ist und haben ihre Möglichkeit bereits an einigen Ansätzen aufgewiesen. Weitere Nutzanwendungen wird der Kompositionsschüler leicht selbst für jene Kunstzweige machen lernen, wenn er diese Schreibweise erst an einer Anzahl von Beispielen auf dem Gebiete geübt hat, auf welchem sie nötig ist, auf dem der Komposition prosaischer Texte. Erzählende oder dramatische Prosatexte gehören aber nun wieder nicht in diese Stilgattung, sondern vielmehr in die der recitativischen

Komposition; es wird sich vielmehr immer um Texte handeln, welche die Aussprache durch das vielstimmige Organ einer größeren Allgemeinheit, den Chor, rechtfertigen, seien es Anrufungen und Lobpreisungen Gottes, Gebete oder fromme Betrachtungen (biblische Texte) oder aber Fest- oder Klagegesänge eines Volkes, zur Feier eines Sieges oder zum Trost im Unglück. Das weite Gebiet der Möglichkeiten läßt sich natürlich nicht umschreiben; man wird aber aus dem Gesagten verstehen, was etwa der maßgebende Gesichtspunkt ist. In der Hauptsache haben wir es also mit den Kunstformen der Motette und des Chorsatzes (mit oder ohne Soli) als Bruchstück größerer geistlichen oder weltlichen Vokalwerke (Messe, Requiem, Passion, Kantate, Oratorium u. s. w.) zu thun. Eine Anweisung zur Komposition von Messen, Oratorien und Opern liegt außerhalb des Rahmens dieses Buches; wir haben es nur mit der Schreibweise der einzelnen in denselben in bunter Mischung vorkommenden Sätze zu thun: der Aufbau im Ganzen wird vor allem immer von der im einzelnen Falle vorliegenden Dichtung abhängig sein.

Nun ist aber die Schreibweise einer Motette wiederum prinzipiell keineswegs verschieden von der eines Chors in der Messe oder in einem Oratorium; denn der verschiedene ethische Gehalt (ob Jubel oder Klage, Zerknirschung oder freudige Zuversicht) bedingt wohl verschiedenes Tempo, verschiedene Rhythmik, vielleicht auch verschiedene Tonart, höhere oder tiefere Tonlage, nicht aber eine andere Stilart. Wir werden deshalb lediglich unterscheiden, ob eine geringere oder größere Stimmenzahl zur Anwendung gebracht und ob Begleitung von Instrumenten herangezogen ist oder nicht.

## § 19. Der vierstimmige imitierende Satz a capella.

Als erstes Beispiel diene uns Mendelssohns Motette für gemischten Chor „Mein Herz erhebet Gott“ (Magnificat) (Op. 69, III). Der erste Satz des Textes lautet:

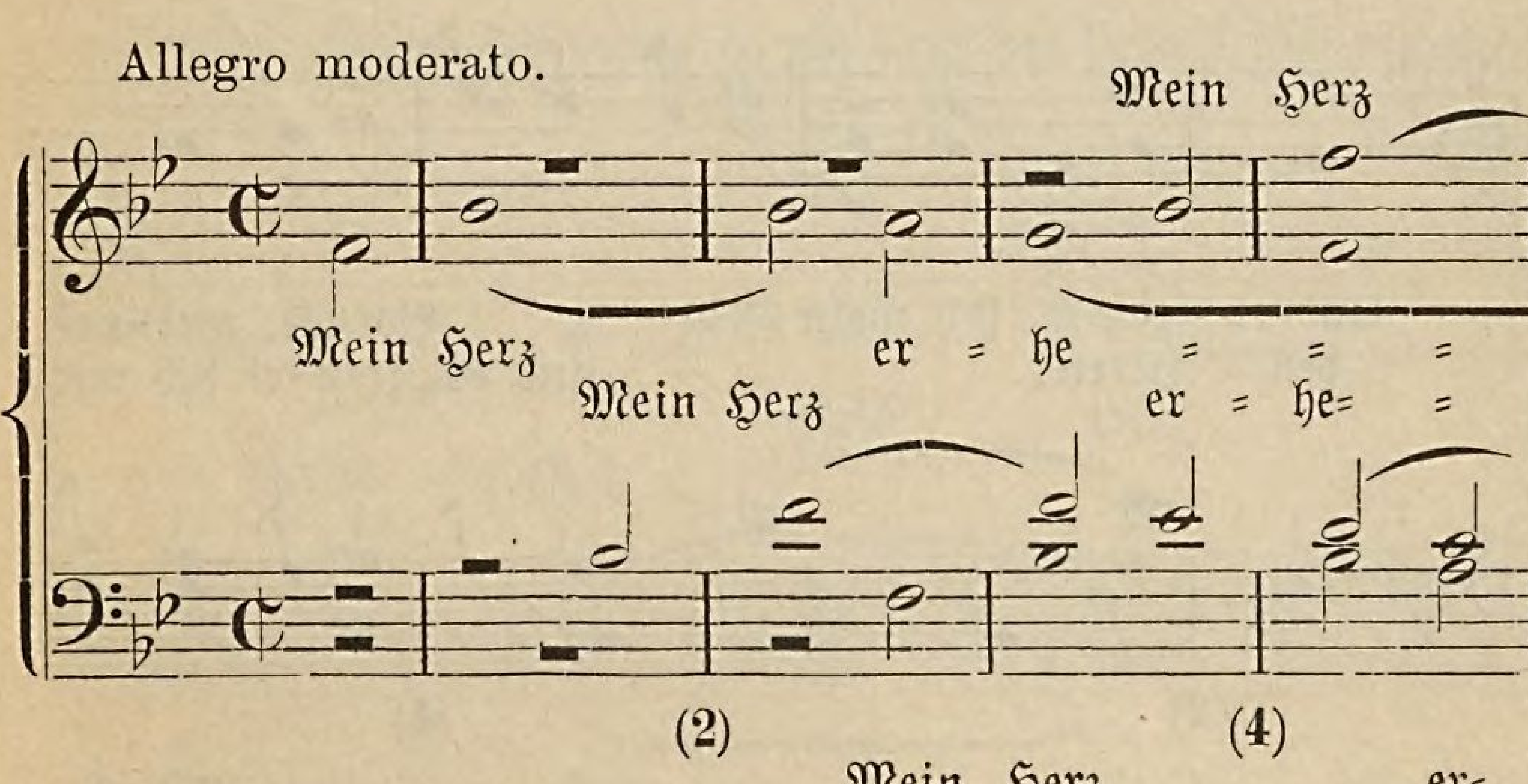
> Mein Hérz erhébet Gótt, den Hérrn,
> und es freúet sich mein Géist Góttes, meines Héilands.

Die freudige Stimmung, welche der Text ausdrückt, ließ den Komponisten die kräftige Tonart B dur wählen und gleich

zu Anfang die Melodie einen kräftigen Aufschwung nehmen, der durch die nachfolgende Stimme bestätigt wird. Streng nachgeahmt (aber mit Ersetzung des beginnenden Quartschritts Dominante-Tonika durch den Quintschritt Tonika-Dominant, nach Fugen-Art) ist nur der Anfang durch vier Töne; es mag dahingestellt sein, ob das Anfangsmotiv nicht ursprünglich durch den lateinischen Text („Magnificat") angeregt ist, der übrigens für die ganze erste achttaktige Periode der beginnenden Altstimme paßt:




Die anderen Stimmen indessen sind der Unterlegung des lateinischen Textes nicht günstig geführt und so mag das wohl nur ein Zufall sein. Jedenfalls ist aber auch die Deklamation des deutschen Textes untadlig und bringt alle die oben markierten Sinnaccente bestens zur Geltung. Die erste Periode lautet:






Nicht zufällig ist es wohl, daß auf das Wort „erhebet“ der Sopran als letzte Stimme das Motiv ergreift und den Aufbau krönt. Wirkt dieser erste Satz durch seine langen Noten und Bildungen weihevoll und majestätisch, so bringt nun das durch die Anfangsworte des nächsten Satzes angeregte Motiv einen punktierten Rhythmus, einen lebendigeren Puls:









Der nächste Fortgang kombiniert die beiden Hauptmotive:




freu = et sich mein Geist mei=nes Hei = lands
er = he = bet Gott den
he = bet Gott den Herrn!
(4)
(4a)
und es freu=et sich mein Geist! Mein
Mein Herz er=
Herrn und es freu = et sich, es
und es freu = et sich mein Geist und es
(6)
Herz — — — er = he= = =
he = = = = bet Gott den Herrn!
freut sich mein Geist!
freu=et sich mein Geist Gottes, meines Heilands!
(6a)
(8)
bet Gott den Herrn!

Die nächsten den ersten Teil abschließenden 8 Takte sind Note gegen Note gesetzt. Es ist nicht überflüssig, zu bemerken, daß diese Setzweise der Komposition unmetrischer Texte keineswegs ganz versagt ist; nur ist es natürlich erforderlich, daß die Melodieentwickelung Symmetrien herstellt, wo im Text keine sind: Hier ist zunächst das „Und es freuet sich mein Geist" zweimal gesetzt (Takt 1—2 und 3—4) und der Rest des Textes „Gottes meines Heilands" ist auf 4 Takte gedehnt. Dieses Mittel der musikalischen Überwindung der Ametrie des Textes wird dann auch im ganzen folgenden Teile (Es dur, Soloquartett mit abschließendem Tutti) durchgeführt; der Satz ist beinahe ganz Note gegen Note (bis auf geringfügige Verzögerungen des Basses und Tenors). Mendelssohn bringt den Text musikalisch in Symmetrie durch die Messung:

||: Denn | ér hat die | Nīedrigkeit | séiner | Magd
(4)

[◡] | fréundlich | ange= | sé= | hen :||

||: Síeh, mich | preisen | sélig | alle,

álle | Kindes= | kinder von | nun an :||

| [⊥] mich | preisen | se = | lig

| [⊥] ällĕ | Kindes= | kin= | der.

(Tutti) | [⊥] Denn | er, der da | mächtig | [–]
(4)

des | Náme | héilig | íst (NB.: 1. und 5. Takt elidiert!)
(2a) (4a)

||: Hat | Größes an | mir ge= | thán! | [–] :|| (Halbschluß in D moll).
(6) (8)

Der dritte Teil (D moll, abwechselnd Solostimmen und Chor) ist dagegen wieder durchaus im imitierenden Stil geschrieben:


(Soli)
Und Barm=her = zig=
Und Barm=her = zig = keit er = zeigt,
Motiv!
Und Barm=
(2)
(4)
Und Barm = her = zig = keit er=
keit er=zeigt der Herr. — —
(Tutti) Und Barm=her = zig=
her = = = zig = keit er = zeigt der
(8)
zeigt — — der Herr, (Tutti) und Barm=
(Tutti) Und Barm=her = zig = keit er=
keit er = zeigt der Herr, der
Herr, und Barm=her = zig = keit er=
(2)
(4)
her = zig = keit, und Barm=her = zig=


(Soli) Motiv!
zeigt er an al = len, die ihn fürch = ten,
Herr, er = zeigt der Herr,
zeigt er an al = len, die ihn
keit (4a) an
al = = = len, an al = = =
an al = len, die ihn fürch = =
fürch = ten, al = = = = len,
al = len, die ihn fürch = = = = ten, (8)
len (Tutti)
ten!
die ihn fürch = ten u. s. w.
(8a)
die ihn fürch = = ten!

Gegen Ende des Satzes treten die drei Unterstimmen zum Satz Note gegen Note zusammen und nur der Sopran bleibt noch etwas selbständiger.

Im 4. Teil (Maestoso, B dur) treten zunächst alle vier Stimmen zusammen zu wuchtiger Einheitlichkeit; der symmetrische Aufbau wird durch folgende Messung des Textes gewonnen:

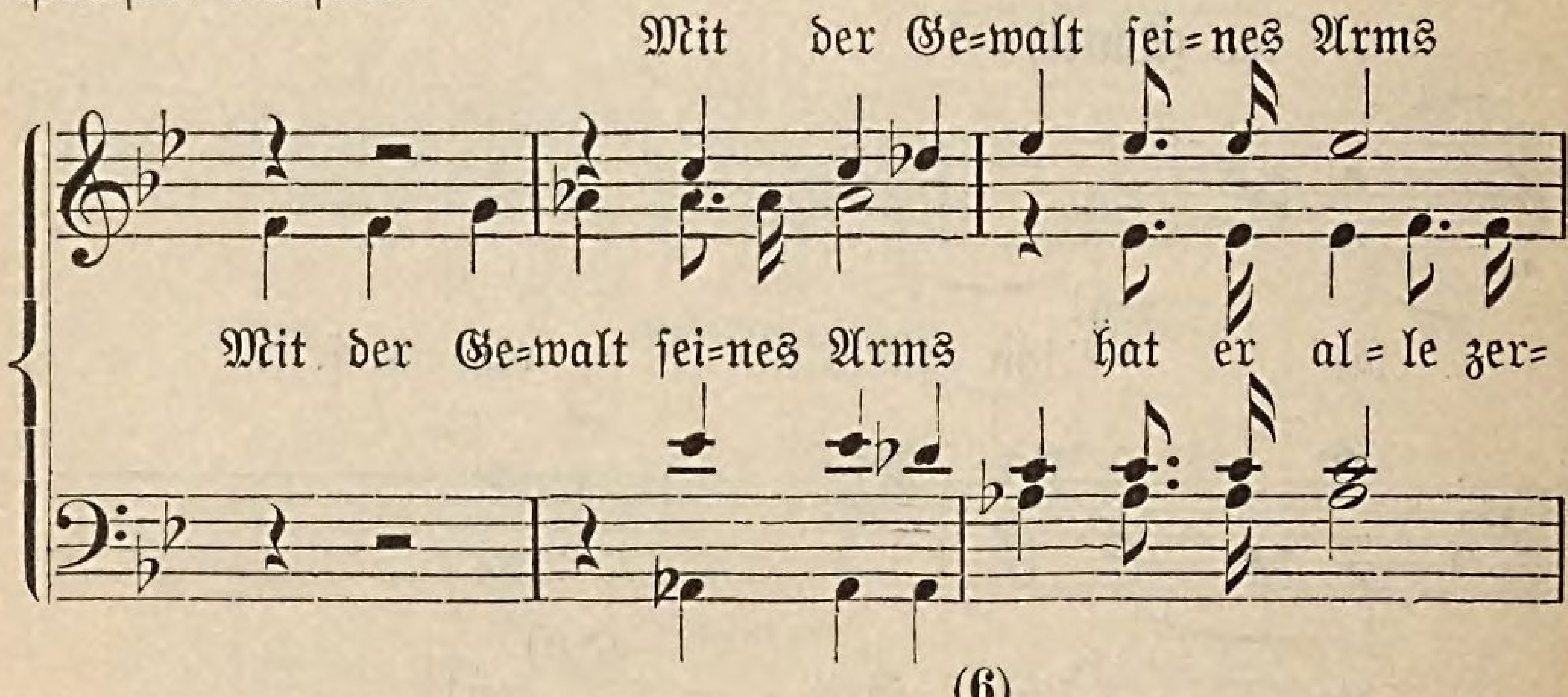
◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡
| [–] Mit der Ge-| walt seines Arms
(2)

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
| [–] Hat er alle zer-| streut, die im Herzen
(2a)

– ◡ – ◡ –
| Hof-färtig | sind [◡ – ◡]
(4)




Der streitfertige Charakter dieses Satzes findet im Nachsatz seine nächste Steigerung, indem der Alt sich von den drei andern Stimmen loslöst und mit demselben Motiv die Pausen ausfüllt:



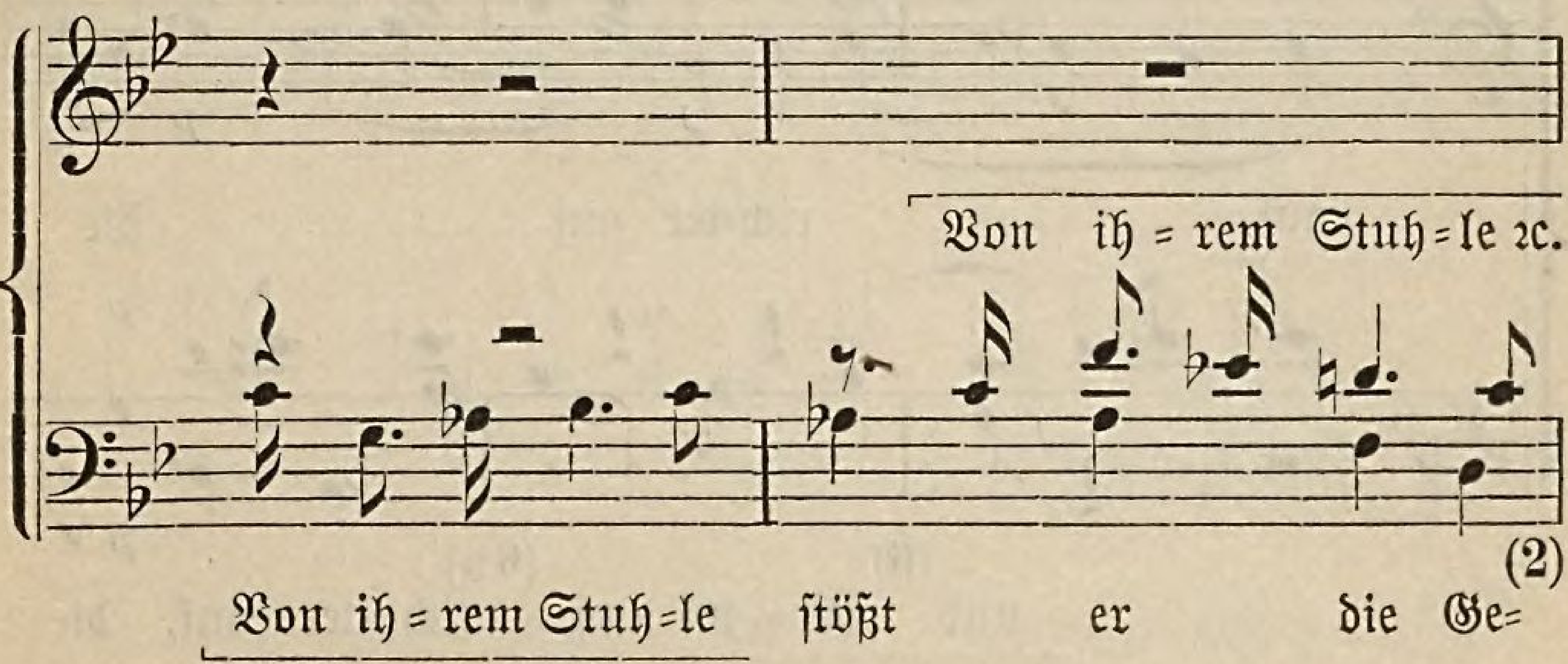

(6)

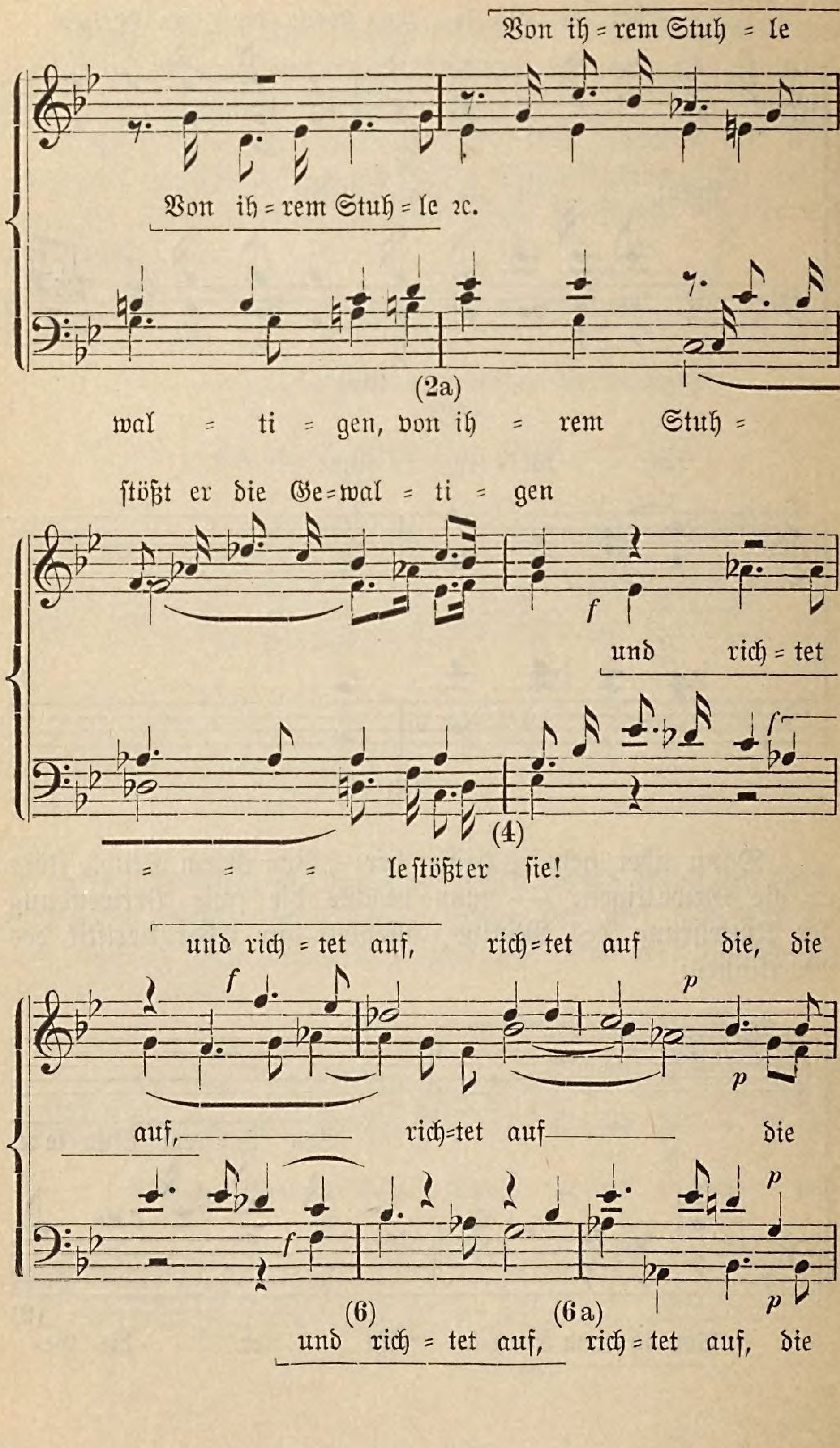


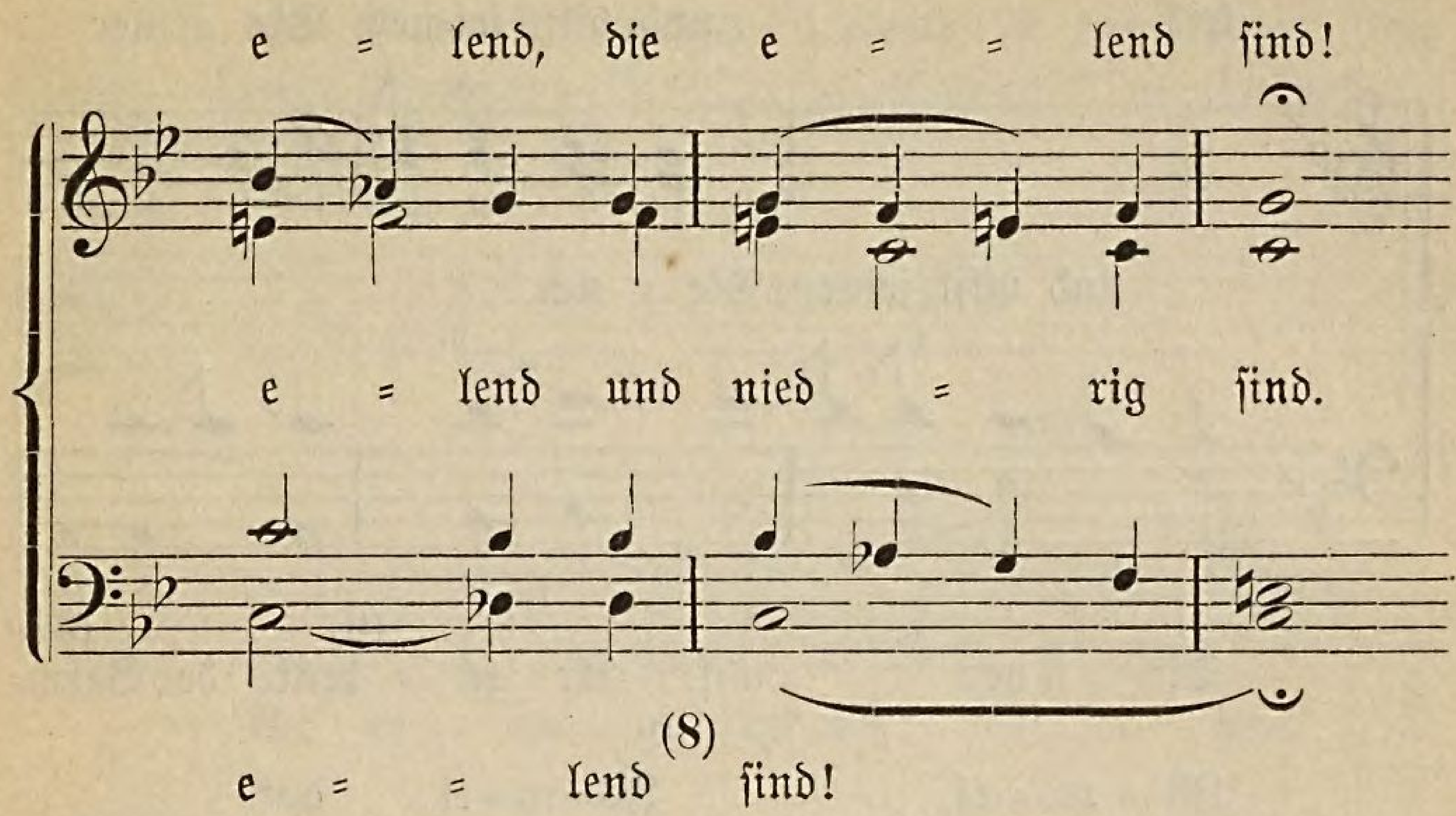




Dann aber geht es heißer her: „Von ihrem Stuhle stößt er die Gewaltigen“ — man beachte die freie Verwendung der Umkehrung des Motivs, offenbar zur Charakteristik des Wortsinnes:



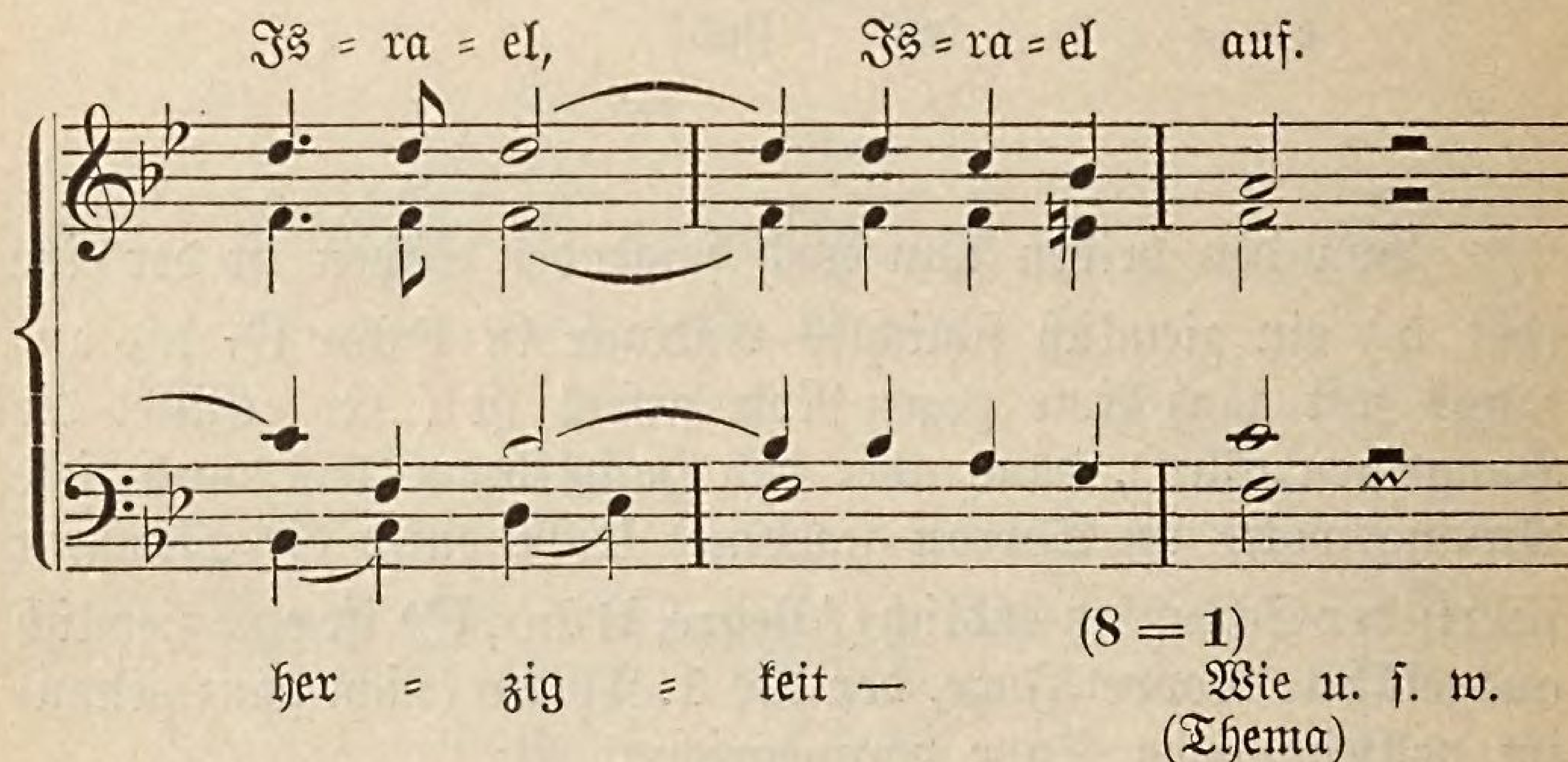

Von ih = rem Stuh = le
Von ih = rem Stuh = le ꝛc.
(2a)
wal = ti = gen, von ih = rem Stuh =
stößt er die Ge=wal = ti = gen
und rich = tet
(4)
= = = le stößt er sie!
und rich = tet auf, rich=tet auf die, die
auf, rich=tet auf die
(6) (6a)
und rich = tet auf, rich = tet auf, die




Von den beiden nun noch folgenden Sätzen ist der eine (der 5.) ein ziemlich schlichtes Andante in F dur 𝄴, das anfangs fast ganz Note gegen Note gesetzt ist („Er erfüllet die Hungrigen alle"), dann aber das Hauptthema (das durch diese Anfangsworte im Sopran gegebene) leicht durch die Stimmen führt; der Schlußsatz endlich (Allegro, B dur, 𝄵) ist eine ziemlich ausgeführte Doppel-Fuge, der das 1. Thema (nicht ganz genau) im vollstimmigen Satze vorausgeschickt ist:



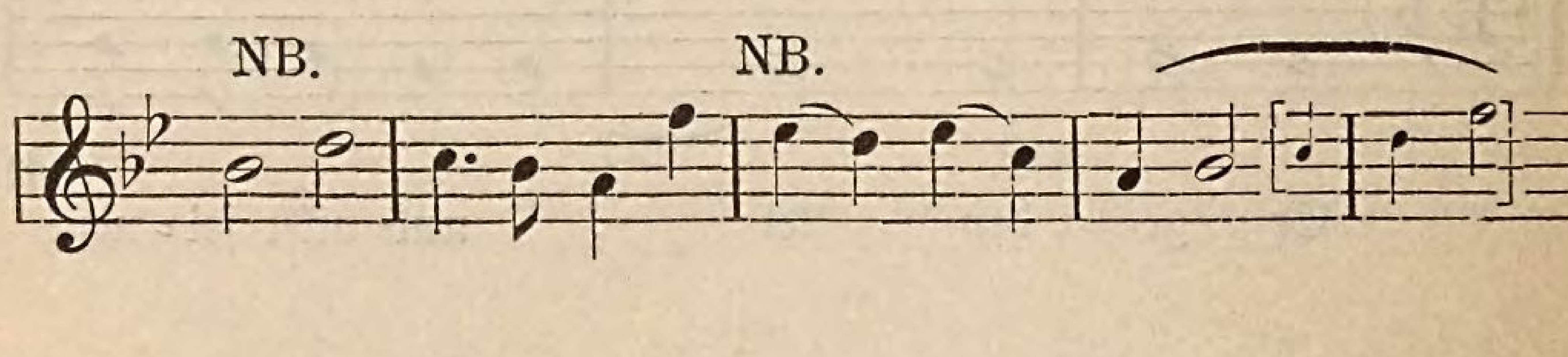


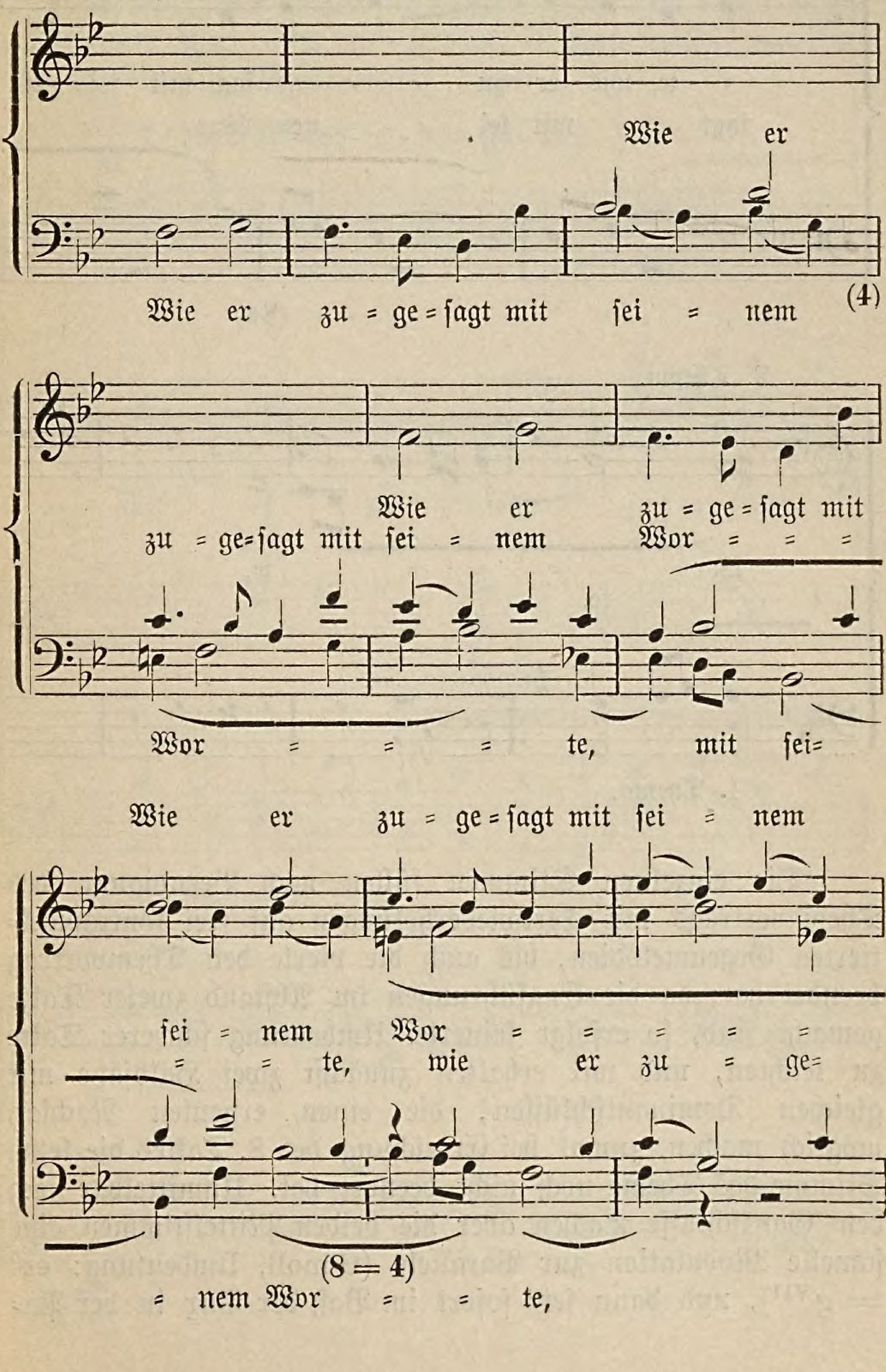

Das 1. Fugenthema lautet in seiner vollständigen Gestalt:




Die Beantwortung ist nach allen Regeln streng (vgl. Katechismus der Fugenkomposition):

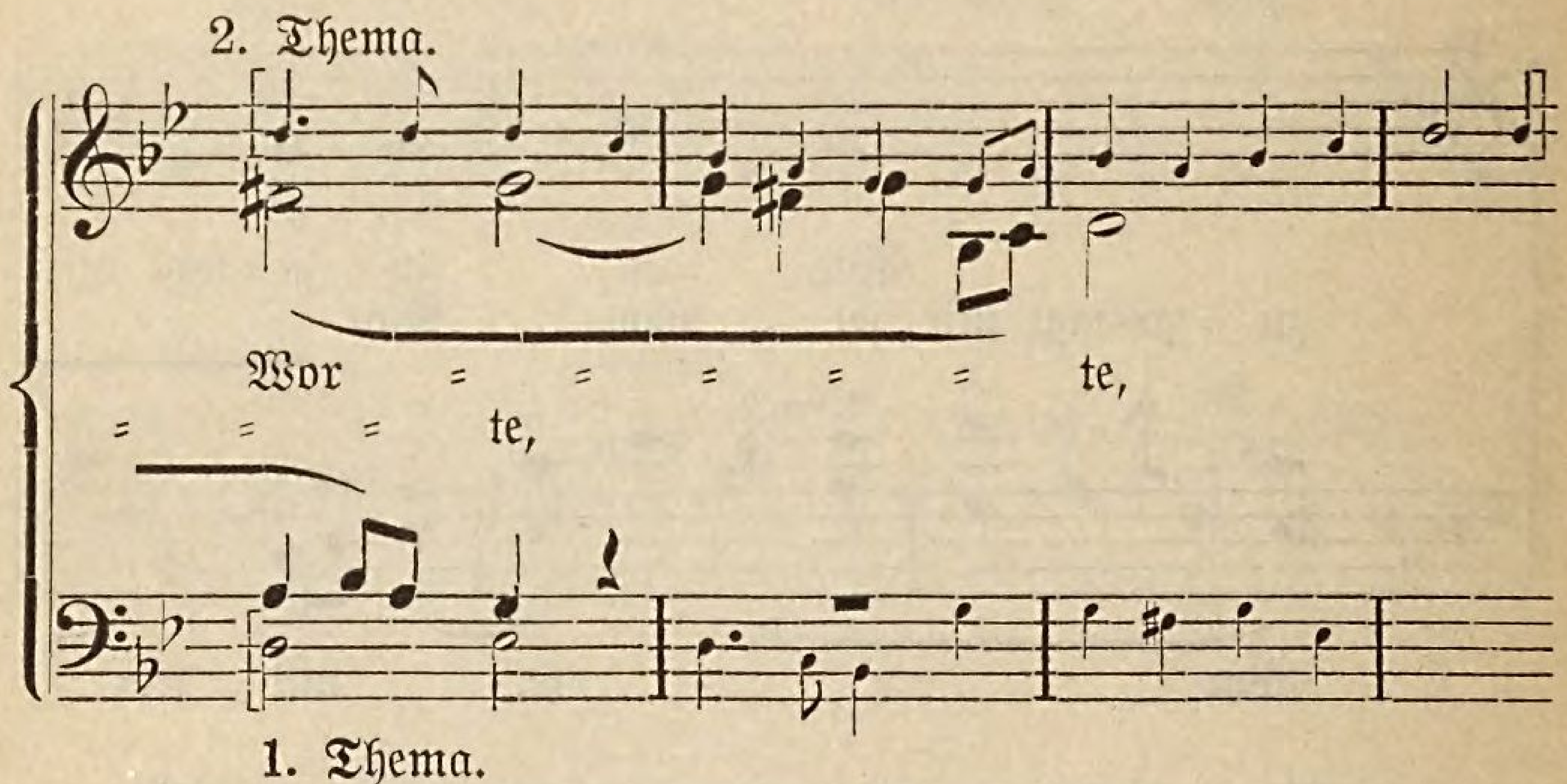


Die vier Stimmen bringen dasselbe in der Folge: Baß (Dux)—Tenor (Comes)—Alt (Dux)—Sopran (Comes) sogleich in Engführung:



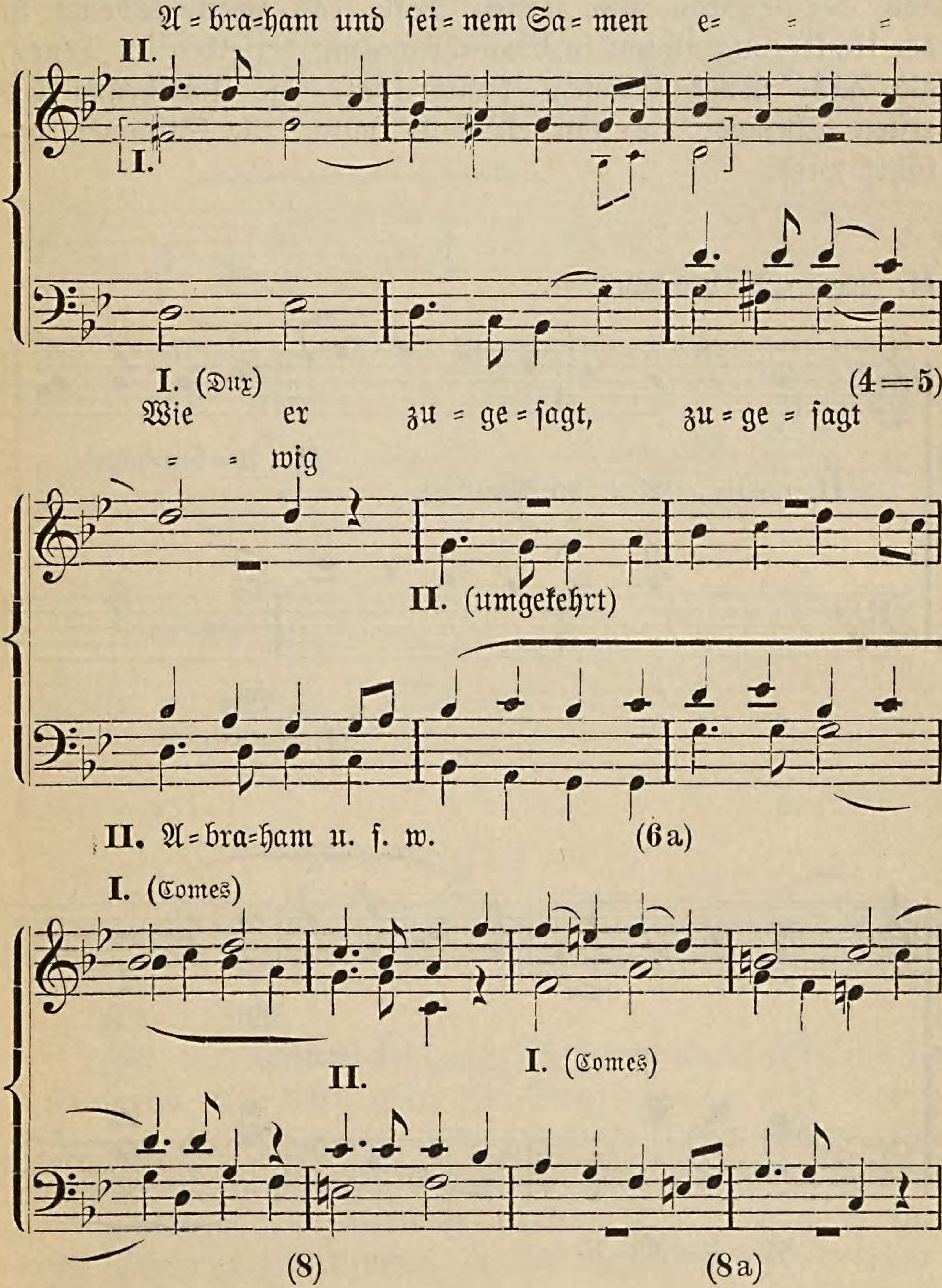



(8a)

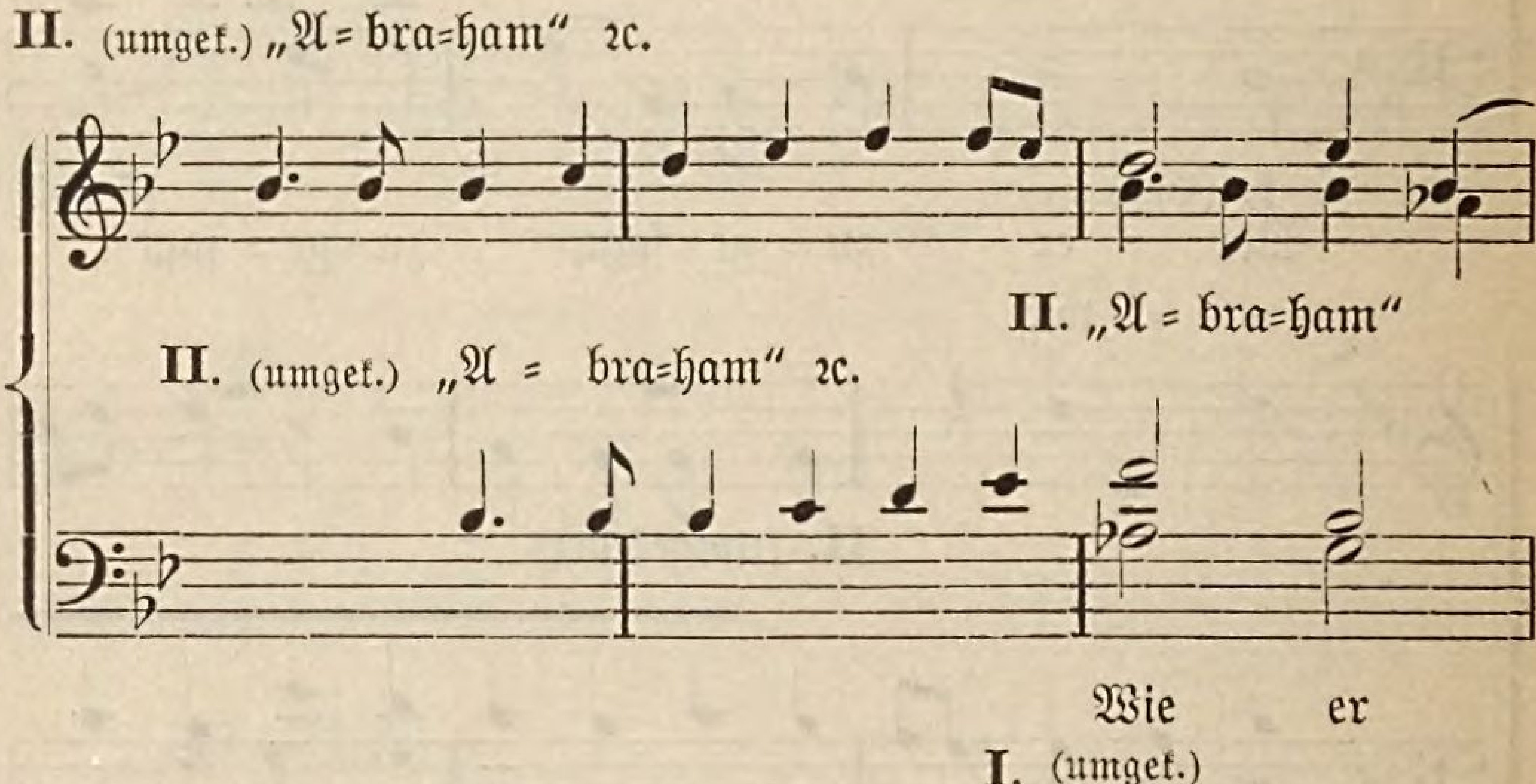


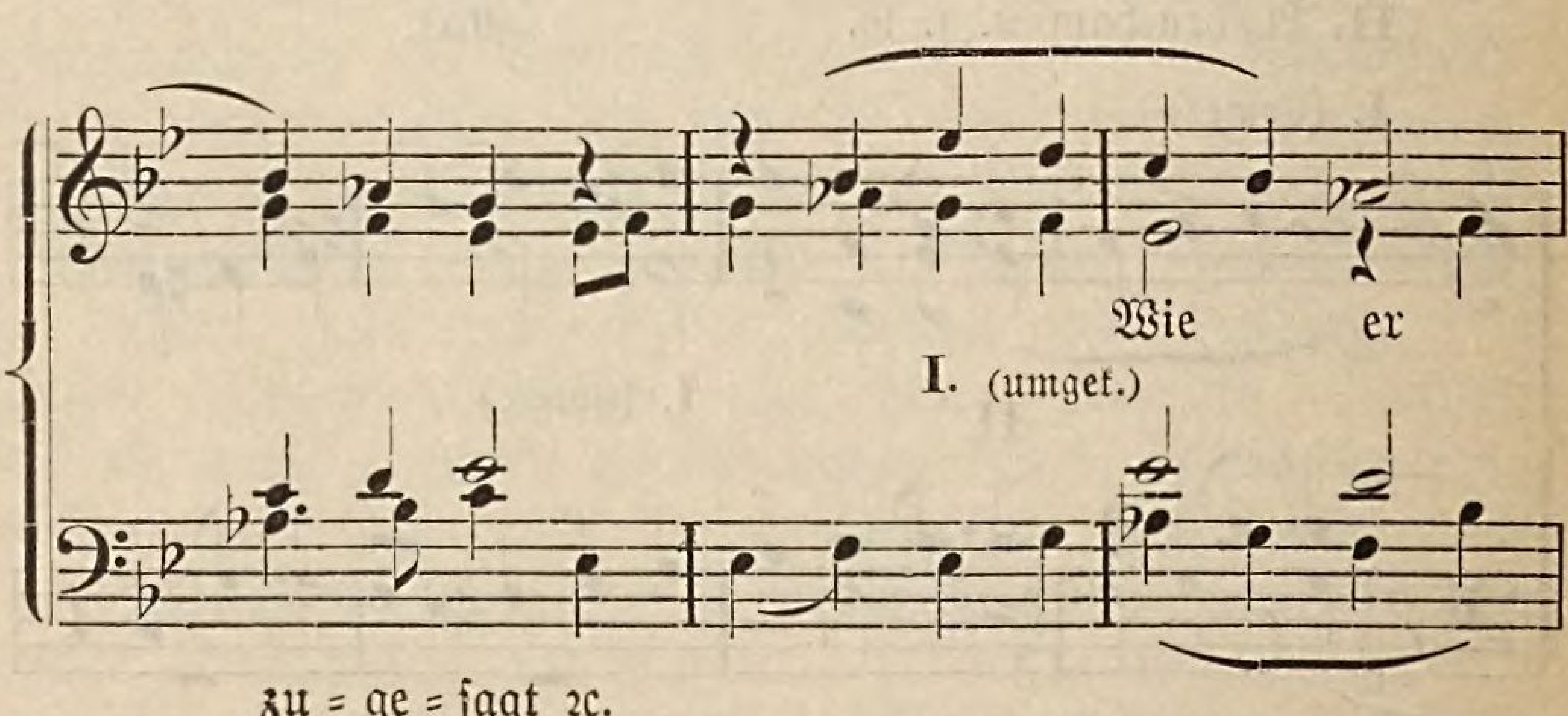

Die einzelnen Stimmen füllen nach Beendigung des Themavortrags mit Textwiederholungen auf frei kontrapunktierten Gegenmelodien, bis auch die vierte den Themvortrag beendet hat; da die Engführungen im Abstand zweier Takte gemacht sind, so erfolgt keinerlei Umdeutung schwerer Takte zu leichten, und wir erhalten zunächst zwei Halbsätze mit gleichen Dominantschlüssen, die einen erneuten Nachsatz möglich machen, zumal bei Erreichung des 8. Taktes die letzte Stimme das Thema noch nicht beendet hat. Unmittelbar nach dem Ganzschlusse machen aber die beiden Mittelstimmen eine schnelle Modulation zur Parallele (G moll, Umdeutung: es$^{6}$ = g$^{VII}$), und dann setzt sofort im Baß der Dux in der Pa=

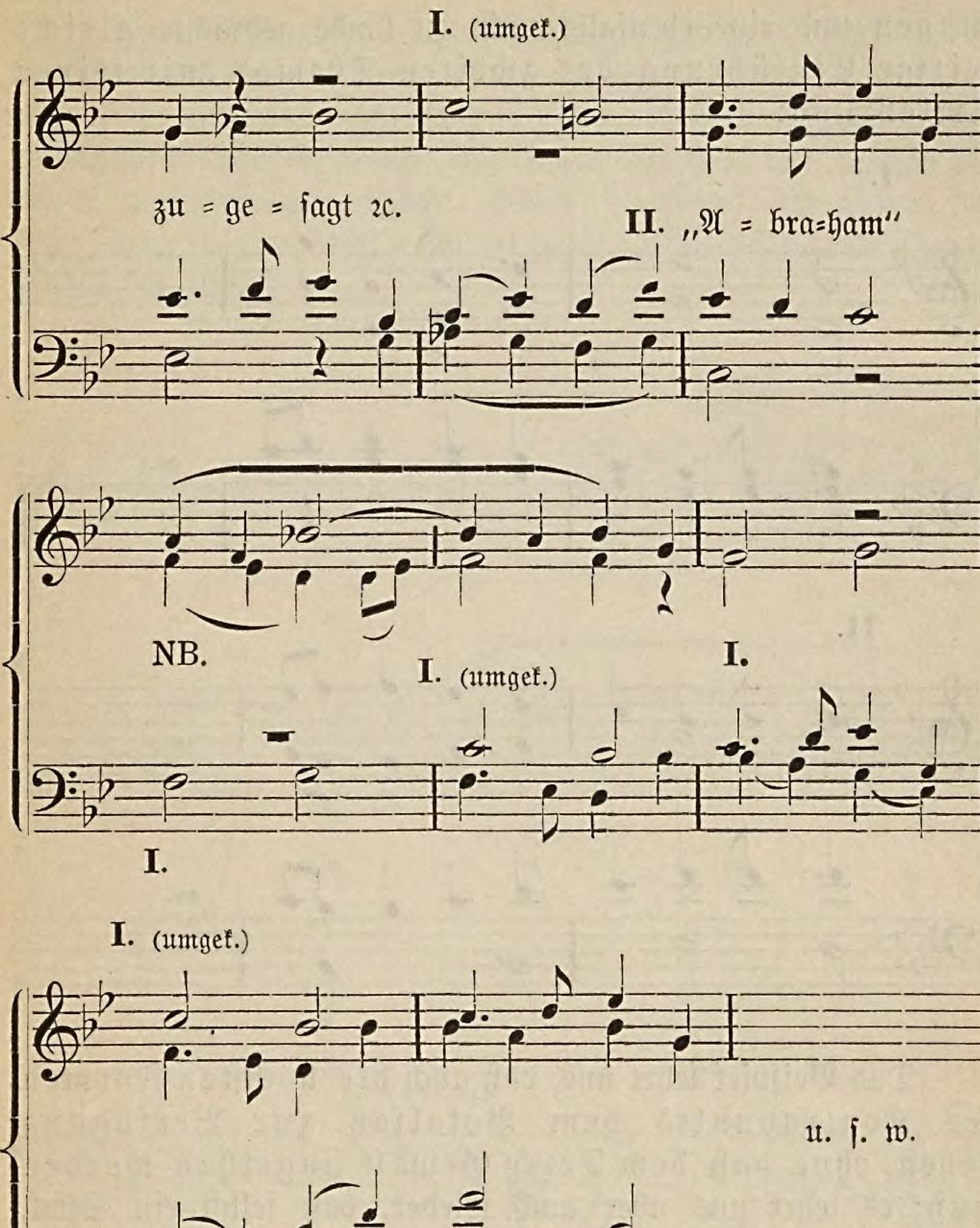
rallele ein (mit dem alten Text), während der Sopran das zweite Thema intoniert, das durch die Worte einer neuen Textzeile motiviert ist („Abraham und seinem Samen ewig"). Dies zweite Thema wird nun sogleich neben dem ersten durchgeführt und zwar nicht nur schlicht, sondern auch in der Umkehrung, die als Beantwortung dient:



Der ganze Modulationsteil führt in dieser Weise beide Themen gegen einander und zwar durch die Tonarten G moll, F dur (Dominante), D moll (deren Parallele), abermals G moll; ein umständlich eingeleiteter Schluß in dieser Tonart wird durch Trugfortschreitung des Basses (d — es) vereitelt und damit die Unterdominant-Tonart (Es dur) gewonnen, in welcher auch der Sopran zum ersten Male das zweite Thema in der Umkehrung nimmt in Engführung mit derselben im Tenor; als ganz neues Element kommt dazu die Umkehrung des ersten Themas, die nun ebenfalls durch alle Stimmen geführt wird:






Mit der Wiedererreichung der Haupttonart (Beginn des Schlußteils bei NB) tritt die Engführung des ersten Themas mit seiner Umkehrung durch alle vier Stimmen ein, und es folgt dann noch eine nur markierte gleichzeitige Einführung beider Hauptthemen (das erste aber mit Quartschritt zu Anfang) mit Terzverstär=

kungen und eine ebenfalls nicht zu Ende gebrachte gleichzeitige Einführung des zweiten Themas mit seiner Umkehrung:

I.



II.



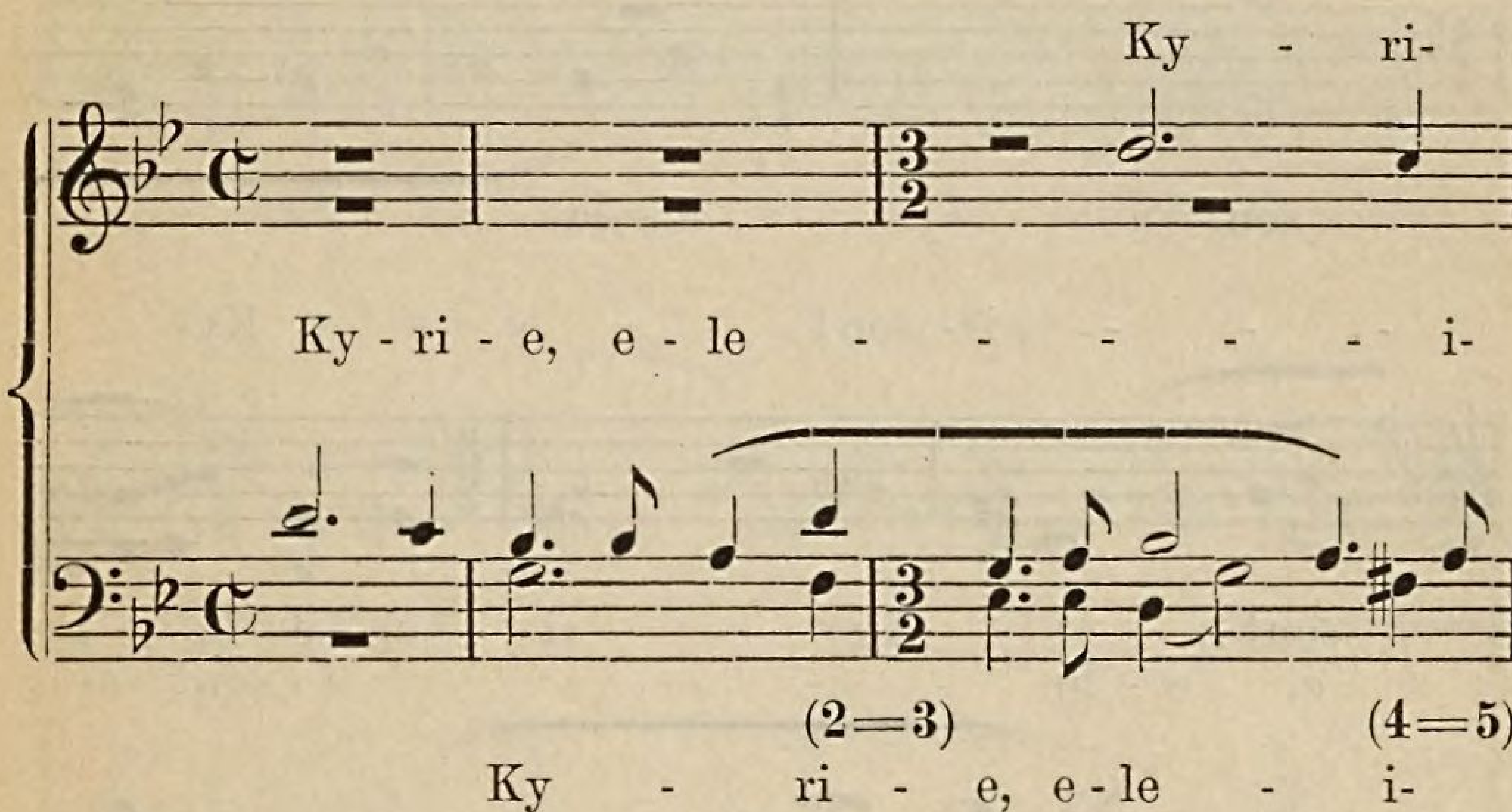
Das Beispiel lehrt uns, daß auch die höchsten Formen des Kontrapunkts dem Vokalsatz zur Verfügung stehen, ohne daß dem Texte Gewalt angethan werden muß; es lehrt uns aber auch wieder, daß selbst ein Stück, das sich dieser Formen bedient, den schlichten Satz Note gegen Note keineswegs auszuschließen braucht.

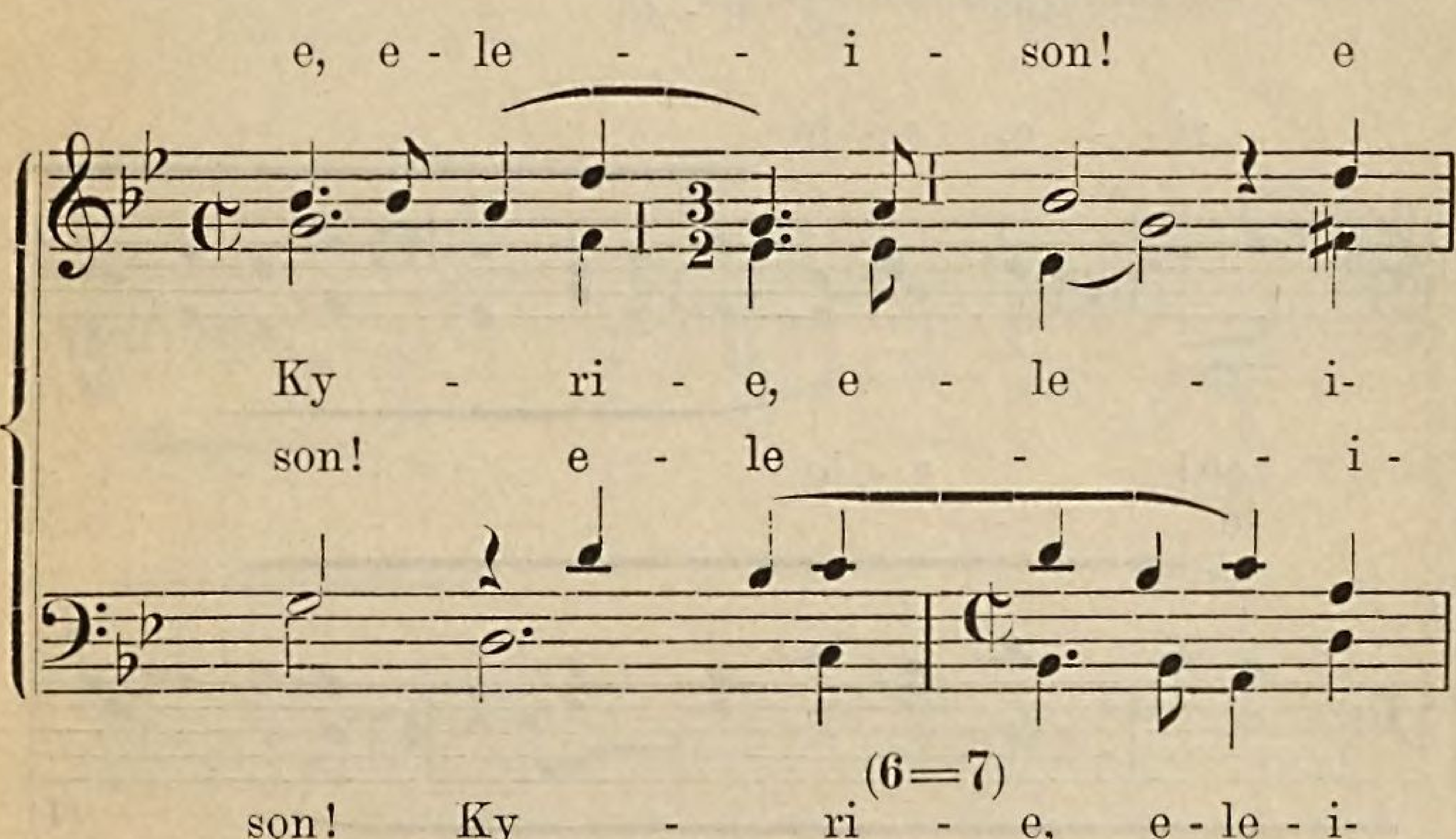
Als zweites Beispiel diene ein vierstimmiges Kyrie von Antonio Lotti. Bekanntlich ist das Kyrie der erste Teil der Messe und hat nur die drei Textzeilen

Kyrie eleïson!
Christe eleïson!
Kyrie eleïson!

deren jede zu einem größeren Satze ausgesponnen wird. Das erste Kyrie wendet sich an Gott den Vater, das Christe an

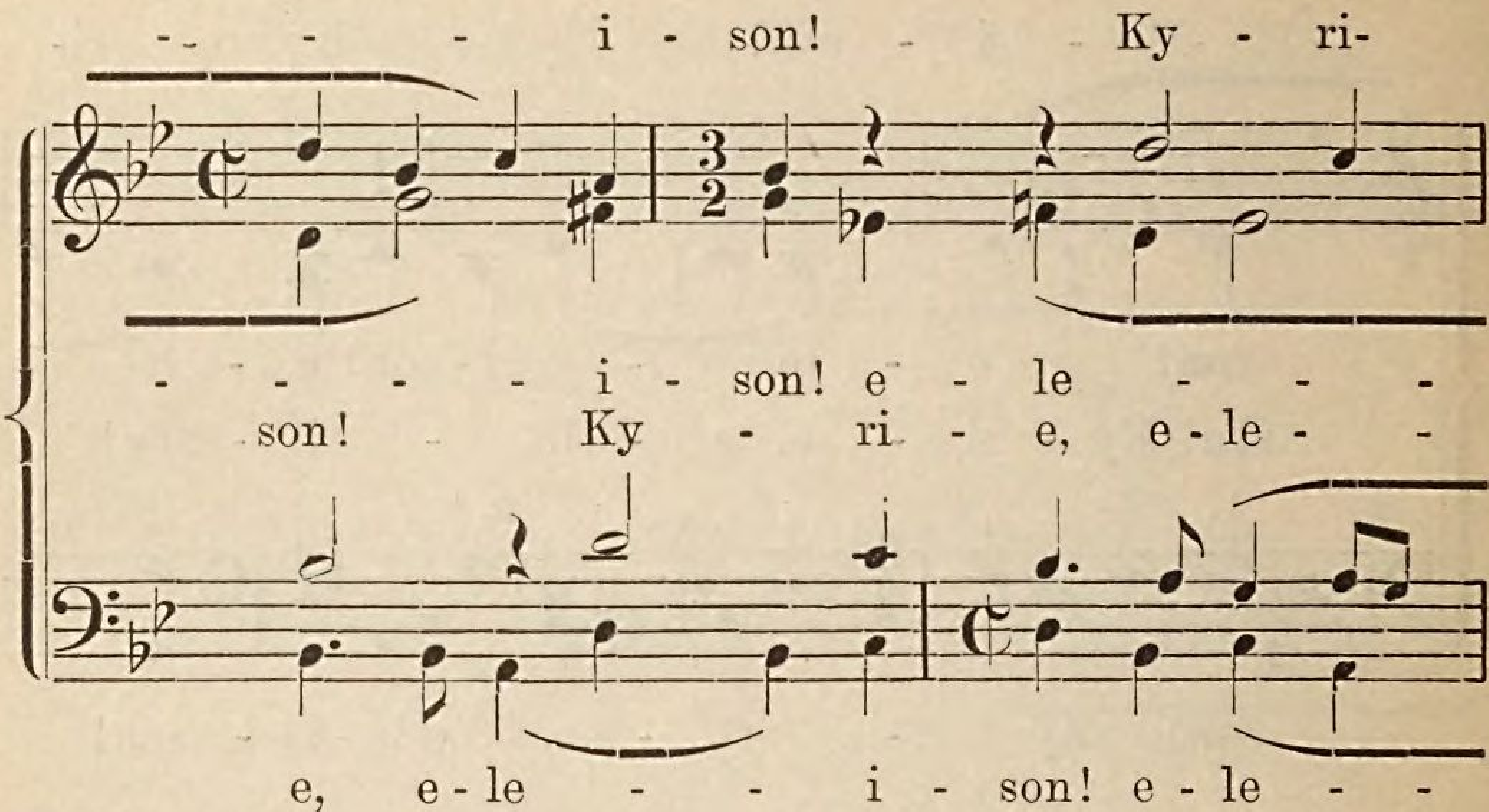
den Sohn, das zweite Kyrie an den heiligen Geist. Die Ausspinnung der wenigen Worte zu einen längeren Satz ist natürlich nur möglich durch melismatische Dehnungen und mehrmalige Wiederholung der Worte, die sich wie bereits bemerkt ungezwungen ergiebt, sobald überhaupt die Form der successiven Stimmeinsätze einmal gewählt ist. Das erste Kyrie lautet bei Lotti:




le - - - i - son! e - le - -
son! e - le - - - - i-
son! Ky - ri-
son! e - le - - - - -
- - - i - son! Ky-
son! Ky - ri - e, e - le - i-
e, e - le - - - - - - i - son! e-
(8 a)
i - son! e - le - - - - -
ri - e, e - le - - - - -
son! e - le - - - - - i-
le - - - - - - - - - i-
(4)
- - - - - - - - - - - i-

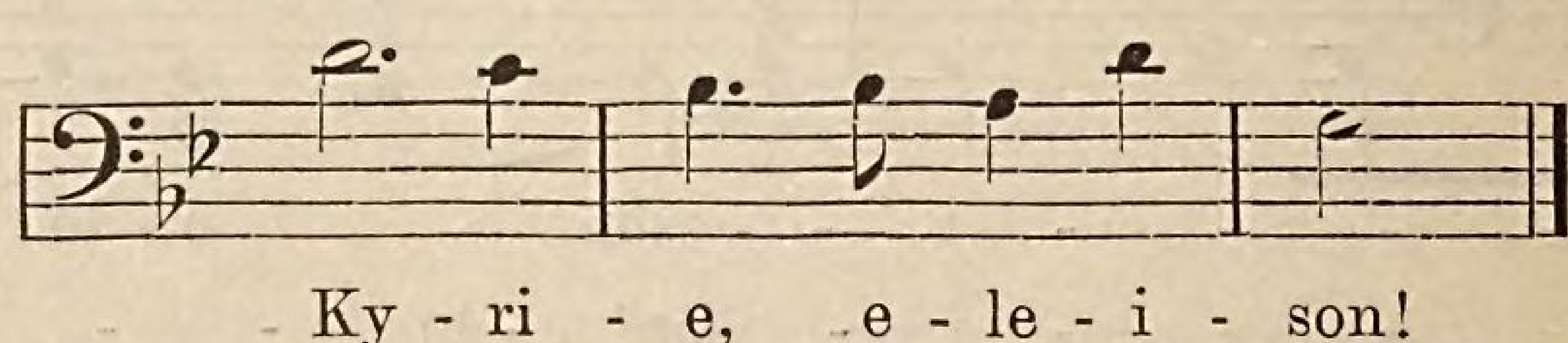

- - - i - son! Ky - ri-
son! e - le - i - son! e - le-
son! Ky - ri - e, e - le - i - son!
son! Ky - ri - e, e-le - i - son!
e, e - le - - i - son!
- - - - - i son! e - le - -
Ky - ri - e, e - le- -
(8)
(6)
e - le - - - - - - i
e le -
- - - - i - son, e - le -
- - - - i - son! e - le - - i-
son! e - le - - i - son! Ky - ri-
(4)



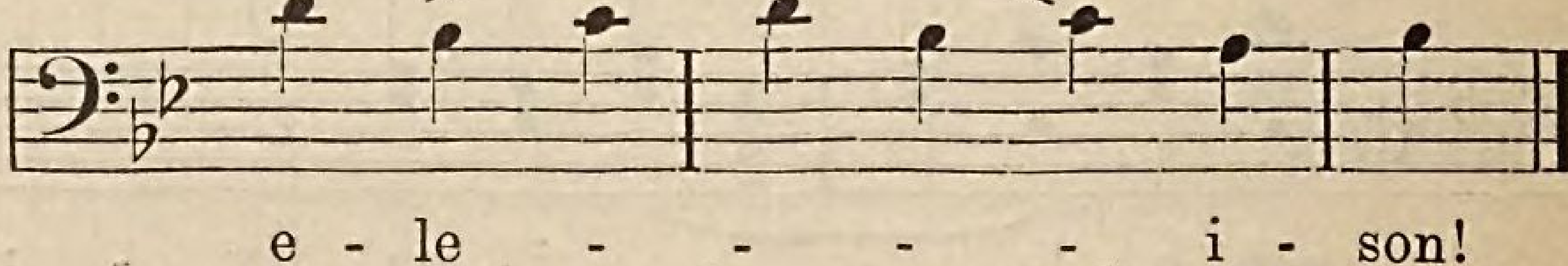




Die beiden treibenden Motive dieses Satzes sind:

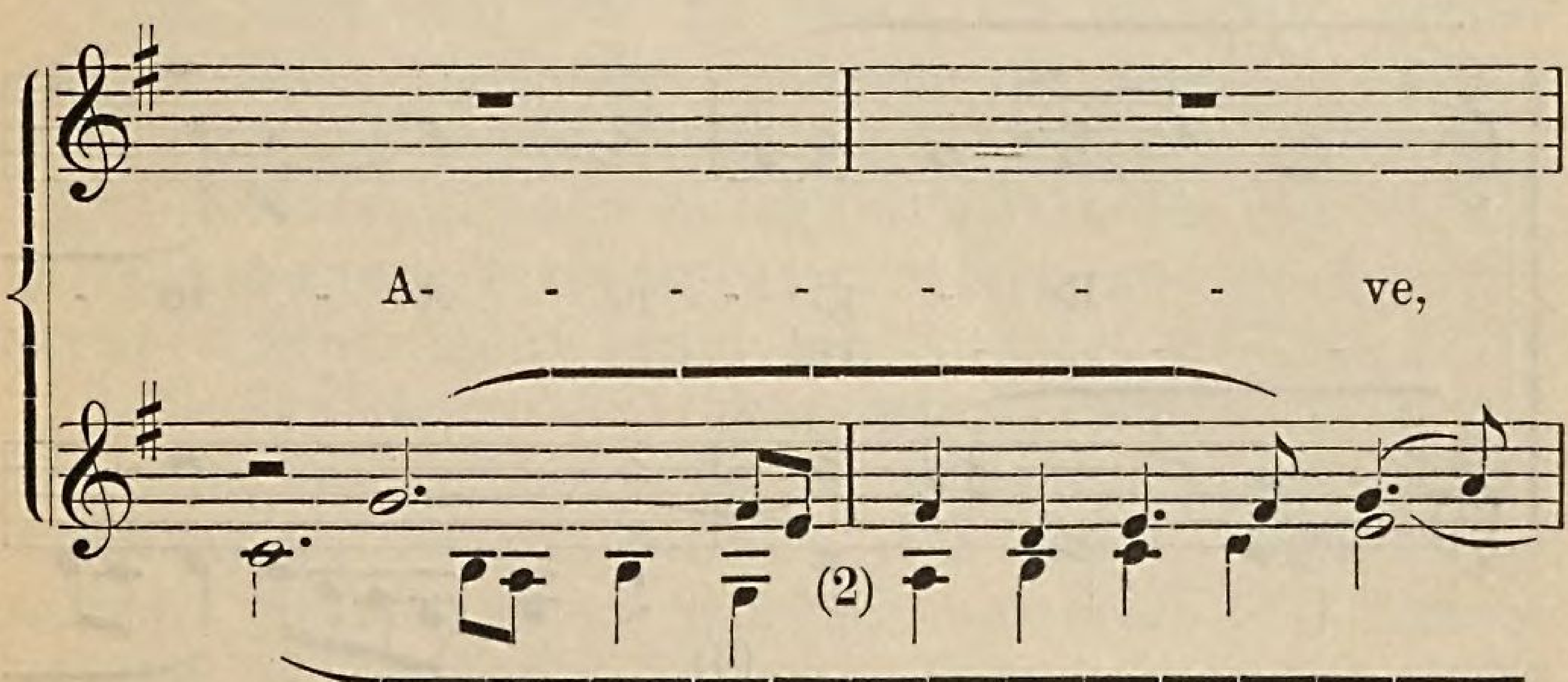



und



Das erste kann man als Hauptmotiv (Thema), das zweite als Gegenmotiv (Kontrapunkt) bezeichnen; in dem ganzen Satze findet man nur geringfügige Abweichungen von diesen beiden Melodiephrasen (hauptsächlich einige Zusätze am Ende derselben). Die Tonart G moll ist festgehalten, nur der Schluß der zweiten Periode wendet nach B dur (Parallele). Mein Versuch, die effektiven Taktverhältnisse dieses Satzes aufzuweisen (wobei sich fortgesetzte Umdeutungen ergaben, gegen welche die schlimmsten des „Wohltemperierten Klaviers" einfache sind), soll nur darauf hinweisen, daß der konsequent imitierende Vokalstil thatsächlich das komplizierteste in Bezug auf formalen Aufbau ist, was es giebt; die Zeit seiner höchsten Blüte (die aber vor Lotti liegt) kannte den Taktstrich nicht, setzte ihn wenigstens nicht in die Stimmen; es ist kaum zweifelhaft, daß das Fehlen dieses scharf kenntlichen Merkzeichens mit als eine der Ursachen angesehen werden muß, daß die Sätze so kompliziert ausfielen. Überträgt man solche Sätze nicht (wie hier geschehen) in Noten halber Geltung, sondern läßt die alten Werte bestehen und setzt wohl gar nach jeder zweiten Halben einen Taktstrich, so verraten sich freilich die Unregelmäßigkeiten der Taktordnung nicht; thatsächlich hat man dann aber in jedem Takte nur eine Zählzeit.

Wir gehen nun noch ein Stück weiter zurück und betrachten ein vierstimmiges Ave regina coelorum von Palestrina für drei Soprane und Alt:




A -
A - - - - ve! A -
A - - - - - - ve!
(2a)
- - - - - - - - -
- - - - - ve! A - -
- - - - - ve!
A - - ve! A - -
ve! (4)
- - - - ve!
Re - gi - na coe - lo -
- - - ve!
(6)
Re - gi - na coe - lo -




Ich habe auch hier die Noten um die Hälfte gekürzt und $^3/_2$-Takt angenommen, obgleich die Originalnotierung dafür keinen bestimmten Anhalt giebt; daß unsere jetzt üblichen Übertragungen der Kompositionen des 14. bis 16. Jahrhunderts in moderne Noten nur halbe sind, darüber kann wohl kaum ein Zweifel möglich sein!

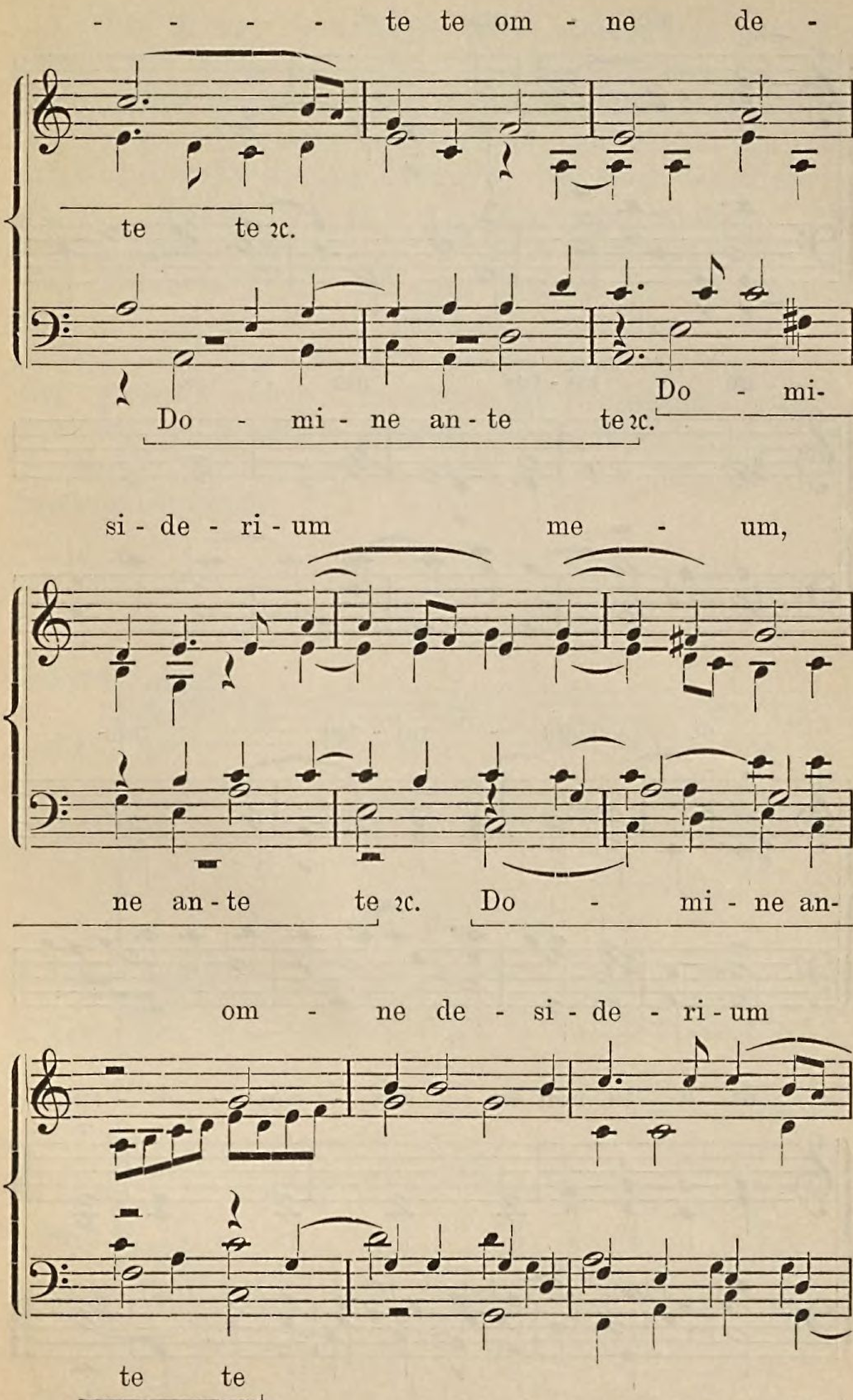
Die Melismen sind hier noch ausgedehnter als in dem Kyrie von Lotti. Dennoch erkennt man ganz dasselbe Prinzip in der Art des Aufbaues wie dort. Der Text ist übrigens ein gereimter Hymnus, worauf Palestrina nicht Rücksicht genommen hat; daß er die beiden folgenden Zeilen wieder fast ebenso komponiert hat, könnte man zwar dahin deuten; doch sind die

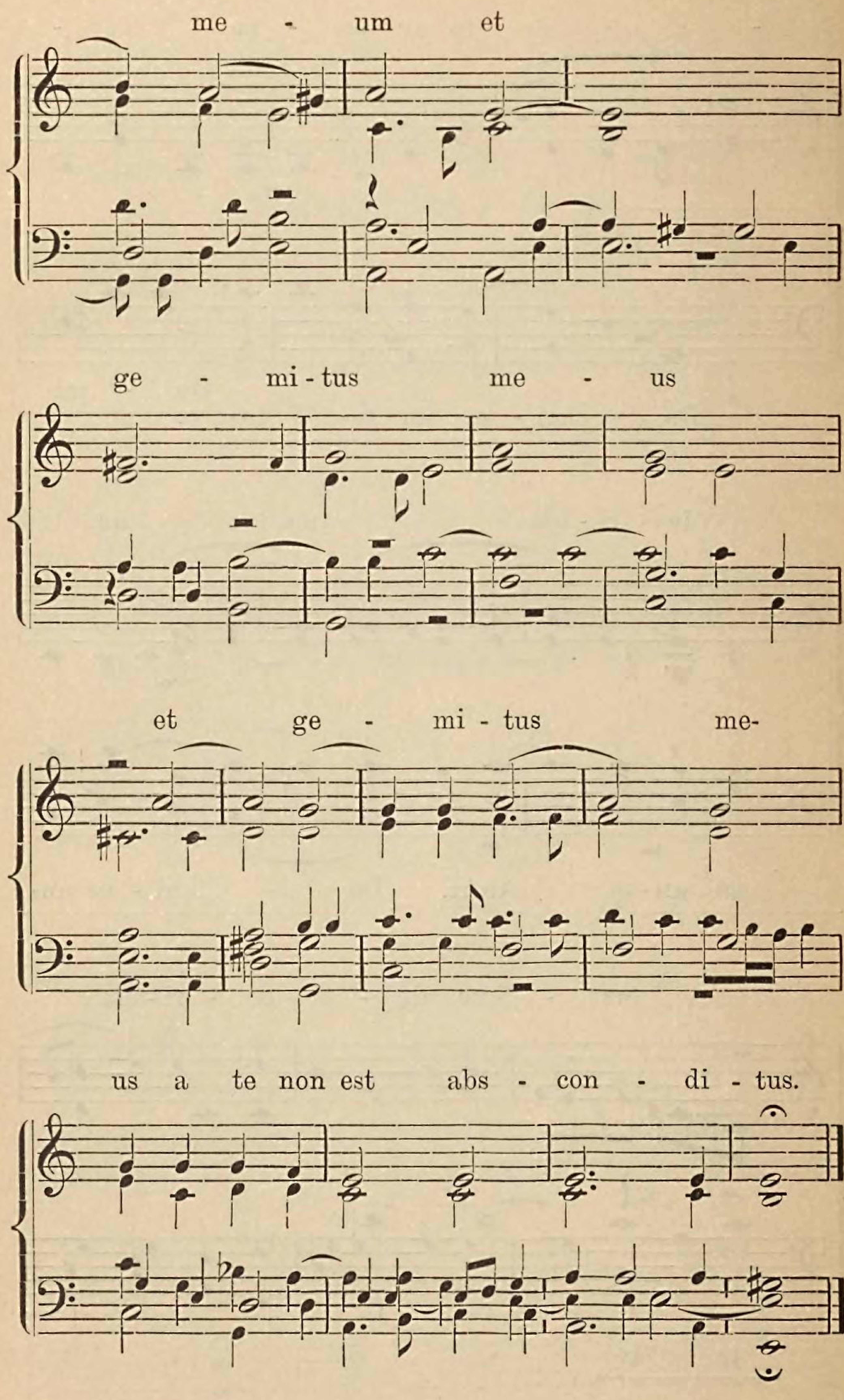
Proportionen so große, daß von einer Empfindung des Reims keine Rede mehr sein kann.

## § 20. Der fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmige imitierende Satz a capella.

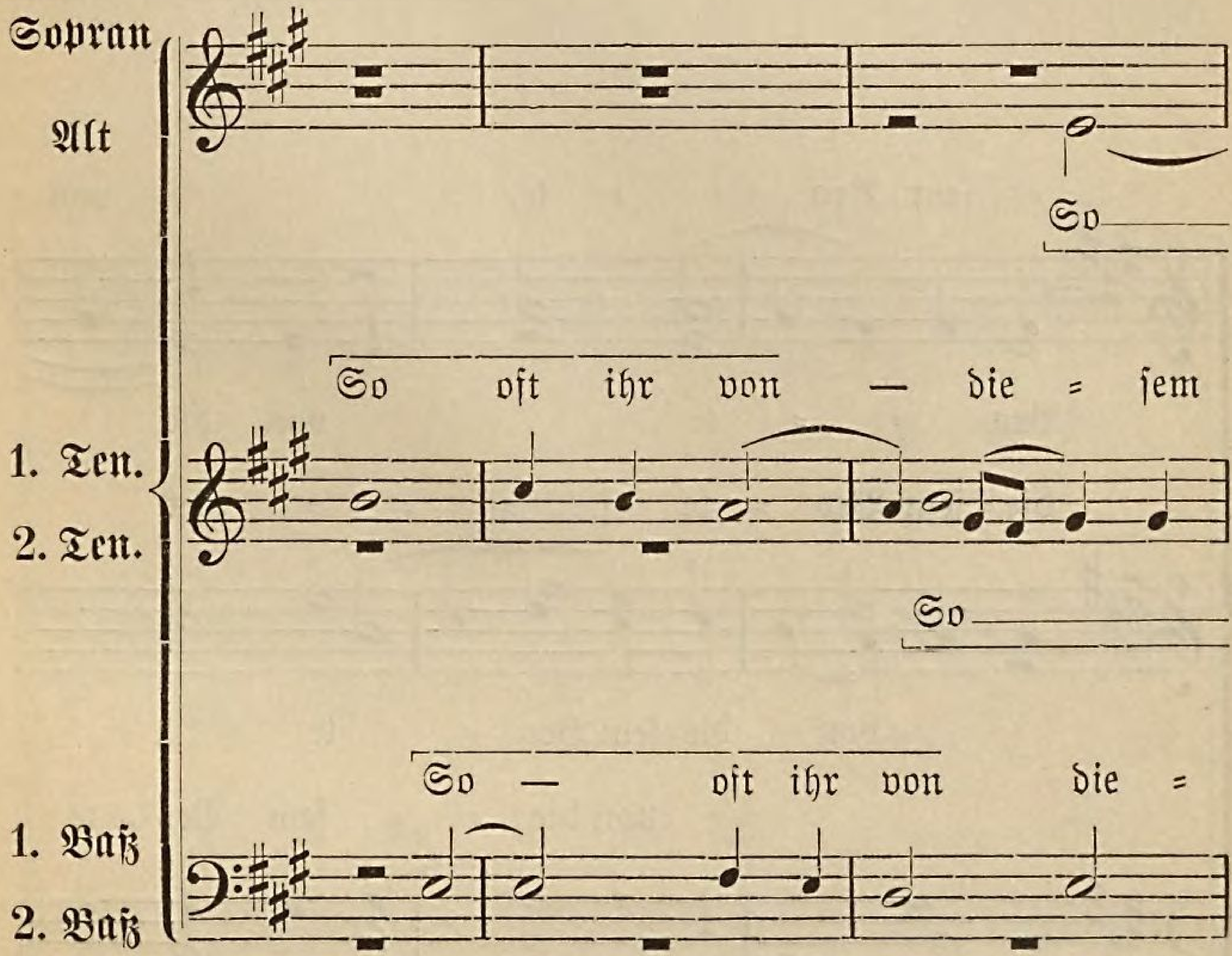
Von der Vermehrung der Stimmenzahl dürfen wir natürlich keine Vermehrung der Beweglichkeit, der freien Entfaltung erwarten, vielmehr wird je mehr und mehr die Häufung der Stimmen als Ballast empfunden werden, wenn nicht ein wechselseitiges Pausieren die Zahl der effektiv gleichzeitig beschäftigten wieder reduziert. Die Macht und Fülle des fünf-, sechs- und achtstimmigen Satzes ist aber allerdings gewaltiger, und das Auftreten immer neuer Stimmen wirkt imponierend, und die Mannigfaltigkeit der möglichen Klangwirkungen wächst ganz bedeutend. Als Beispiel eines imitierenden fünfstimmigen Satzes diene uns ein Satz aus dem dritten der Bußpsalmen des Orlando di Lasso:

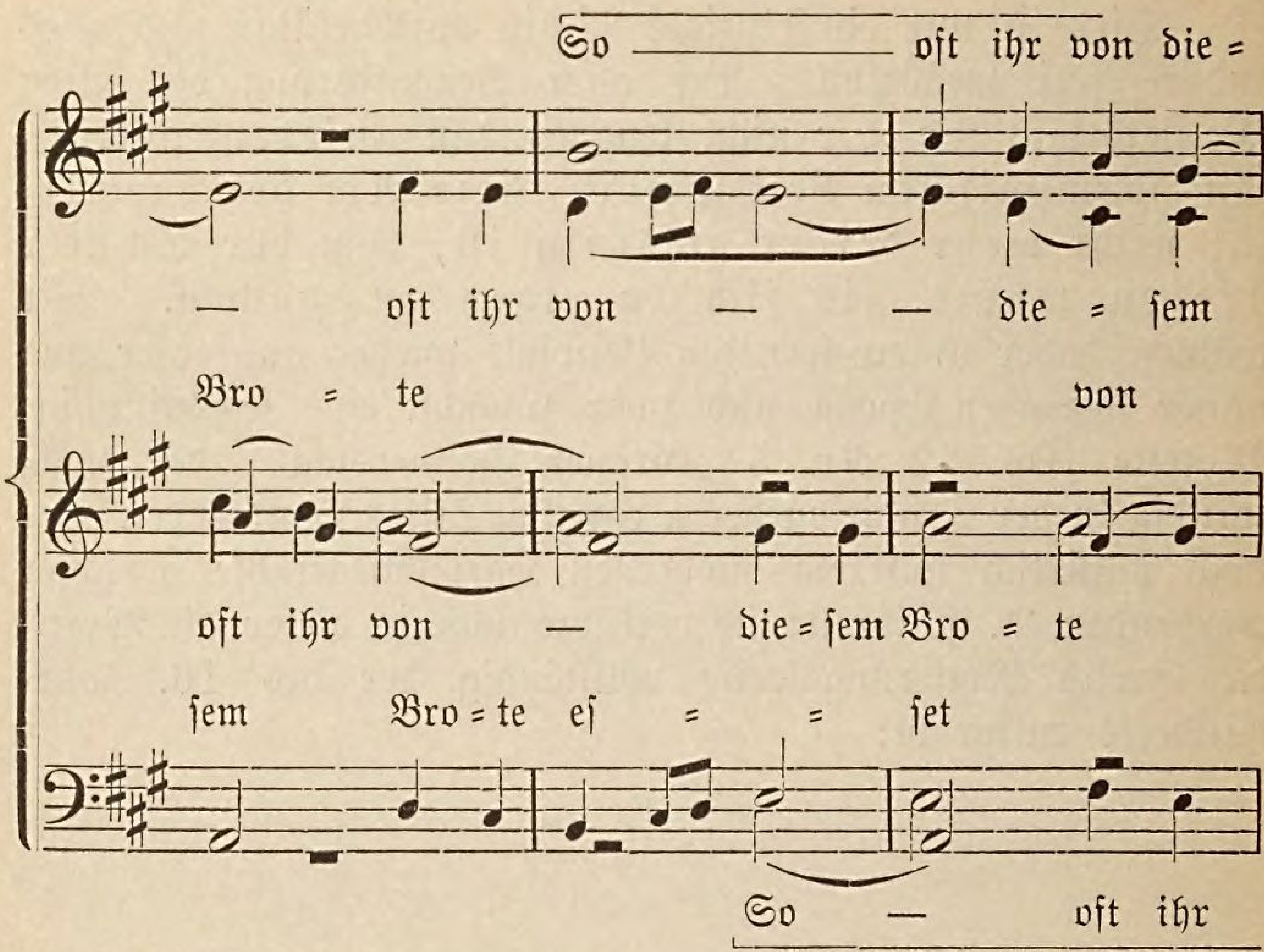



- - - - te te om - ne de -
te te ꝛc.
Do - mi - ne an - te te ꝛc.
Do - mi-
si - de - ri - um me - um,
ne an - te te ꝛc.
Do - mi - ne an-
om - ne de - si - de - ri - um
te te


me - um et
ge - mi - tus me - us
et ge - mi - tus me-
us a te non est abs - con - di - tus.

Hier ist nur ein einziges Motiv durchgeführt und alles andere frei wechselnd. Bei aller Bewunderung des alten Meisters läßt sich aber nicht leugnen, daß unserem geklärten harmonischen Bewußtsein diese Art der Tonalität nicht mehr derart geläufig ist, daß der Schüler streben müßte, sie sich zu eigen zu machen. Wir wählen daher unsere ferneren Beispiele wieder aus einer uns näher liegenden Epoche und zwar zunächst eine sechsstimmige Motette (Op. 32 Nr. 5 „Grüner Donnerstag") des vollständig in der Tradition des a capella=Stiles wandelnden aber doch natürlich unserem modernen Harmoniegefühle gerechter werdenden A. E. Grell; ich verkürze auch in dieser die Werte, da Grells Notierungsweise vollständig der des 16. Jahrhunderts entspricht:




So — oft ihr von die=
— oft ihr von — — die = sem
Bro = te von
oft ihr von — die = sem Bro = te
sem Bro = te es = = set
So — oft ihr

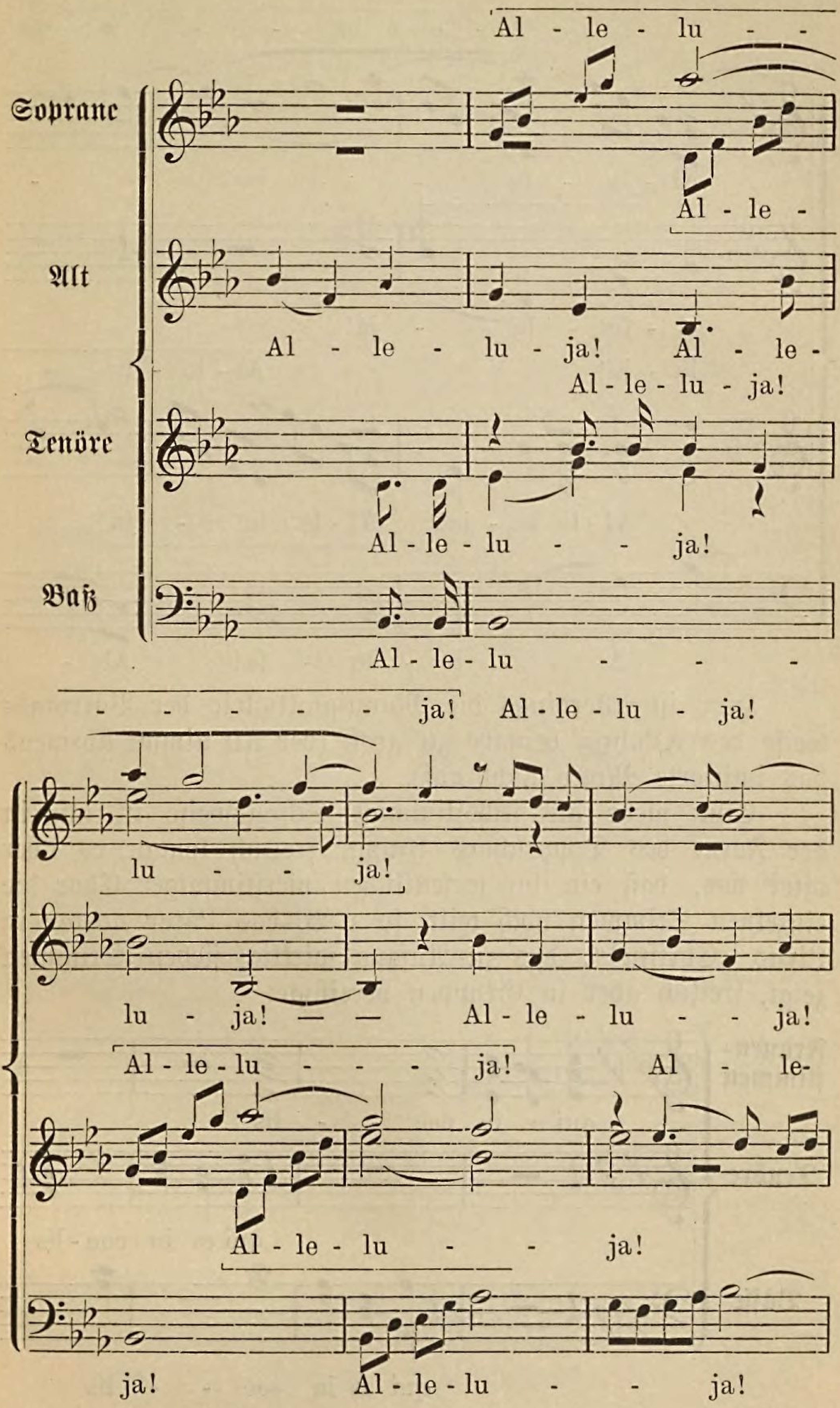

= sem Bro = = te, von
Bro = = te von die =
die = sem Bro = te es = = = set
von die=sem Bro = = te
von die = = sem Bro = te
von die = sem Bro = te es = set,

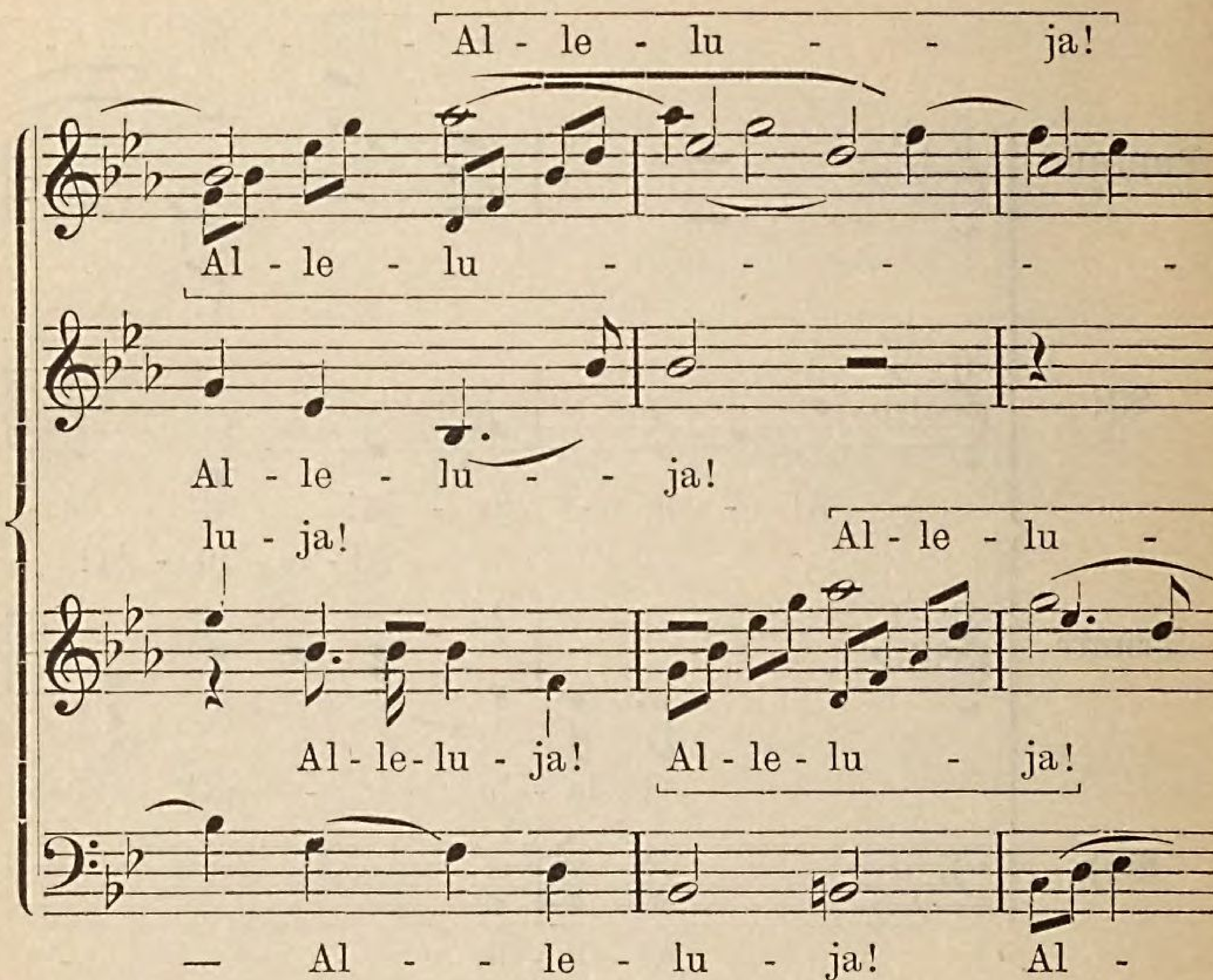

die=sem Bro = = te es = =
= = = sem Bro=te es = = = set
und von die = = = sem
von die = sem Bro = te es =
es = set und
von die = sem Bro = te
set und von die =
und von die=sem Kel =
Kel = che trin = ket,
= = = = set und von
von die = sem Kel = = che
es = = set und von




Die hier anschließende Stelle „sollt ihr des Herrn Tod verkündigen, bis daß er kommt“ ist schlicht Note gegen Note gesetzt, dagegen der Schluß „gelobt sei er!“ wieder mit successiven Stimmeinsätzen (doch ohne eigentliche Imitation).

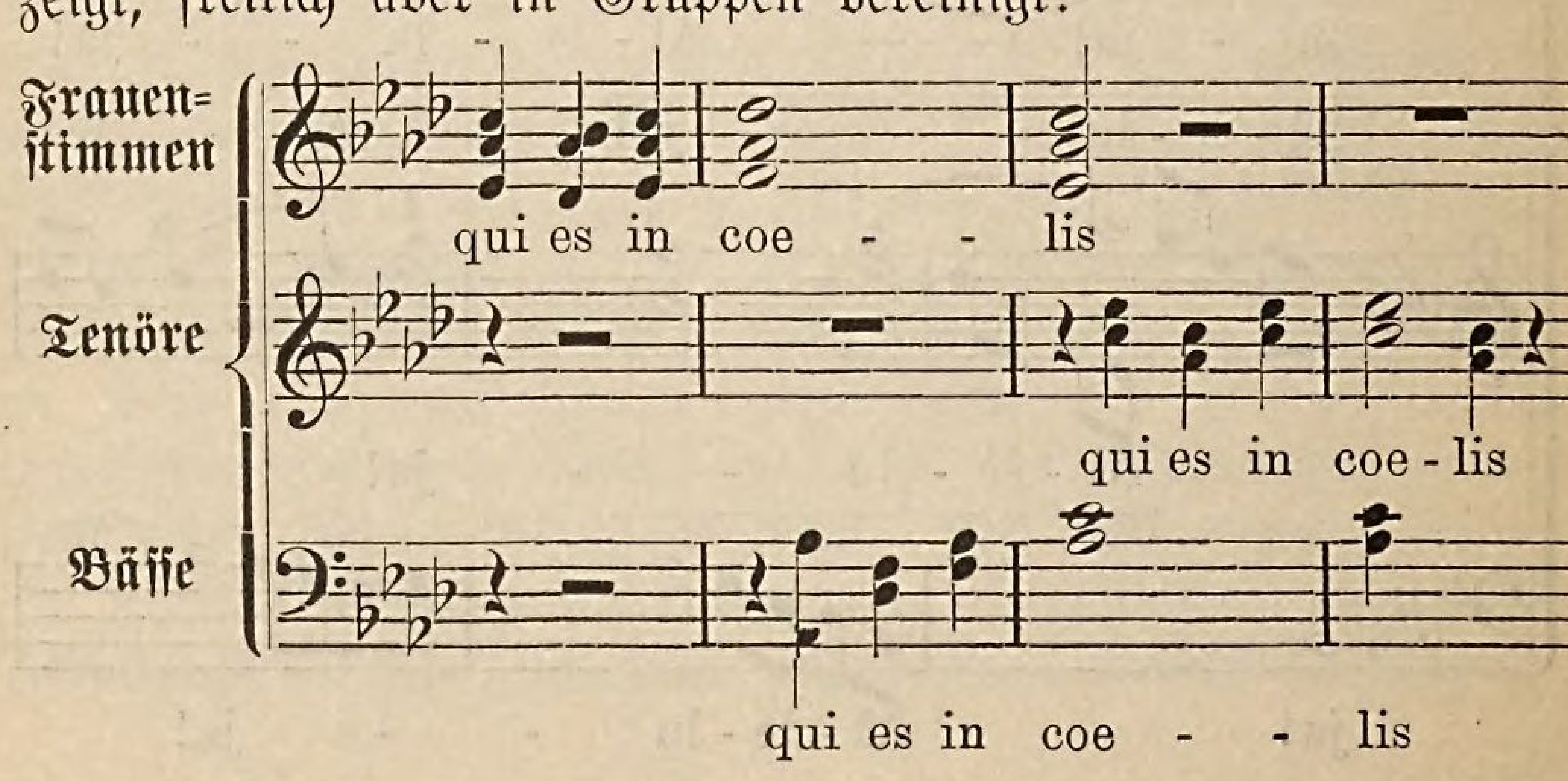
Die sechsstimmige Motette „Siehe, vom Himmel hoch“ für zwei Soprane, Alt, zwei Tenöre und Baß von J. Rheinberger (Op. 133 Nr. 4) scheidet fast durchgehend die Frauenstimmen und Männerstimmen derart, daß jede der beiden Gruppen einen dreistimmigen Chor bildet; innerhalb der beiden Gruppen ist der Satz überwiegend Note gegen Note, so daß, wenn beide alternieren (mehr oder weniger ineinander übergreifend), die Faktur eine ähnliche ist wie beim Duett mit alternierenden Stimmen. Einmal führen die drei Frauenstimmen ein durch den Text angeregtes Motiv („und redete die Frau an“) in successiven Einsätzen durch, während der Männerchor Note gegen Note gesetzt schlicht begleitet; auch treten einige Male alle sechs Stimmen schlicht zusammen. Erst ganz gegen das Ende ergreift die Imitation alle sechs Stimmen (Alleluja):


Soprane
Alt
Tenöre
Baß
Al - le - lu - -
Al - le -
Al - le - lu - ja! Al - le -
Al - le - lu - ja!
Al - le - lu - - ja!
Al - le - lu - - -
- - - - - ja! Al - le - lu - ja!
lu - - ja!
lu - ja! — — Al - le - lu - - ja!
Al - le - lu - - - ja! Al - le-
Al - le - lu - - ja!
ja! Al - le - lu - - ja!




Hier ist allerdings die Mannigfaltigkeit der Vortragsweise des Alleluja beinahe zu groß (der Alt nimmt übrigens das imitierte Motiv nicht auf).

Eine mehr als sechsstimmige Schreibweise ist nur in der Form des Doppelchors häufig, freilich kommt es aber öfter vor, daß ein im wesentlichen vierstimmiger Chor die einzelnen Stimmen noch teilt, so z. B. das Pater noster in Liszts „Christus", das zu Anfang wirklich sieben Stimmen zeigt, freilich aber in Gruppen vereinigt:



(ſpäter gehen meiſt die zwei Soprane, die zwei Tenöre und die zwei Bäſſe in je eine Stimme zuſammen).

Reell achtſtimmig iſt dagegen z. B. die Adventskantate „Laſſet uns frohlocken“ von Mendelsſohn (Op. 79 Nr. 5), die im Anfang ſogar durch alle acht Stimmen imitiert:




lok = = ken, laſ =
Laſ = ſet uns froh = lok = = ken,
Laſ = ſet uns froh = lok =
lok = ken! Laſ = ſet uns,
— Laſ = ſet uns froh = lok = ken,
Laſ = ſet uns froh=
Laſ = ſet uns, laſ = ſet uns froh=
uns froh = lok = =
ſet uns froh = lok = ken! —
— laſ = ſet uns froh = lok = ken! —
= ken, uns froh = lok = ken! —
— laſ = ſet uns froh = lok = ken! —
laſ = ſet uns froh = lok = ken! —
lok = = ken, froh = lok=ken! —
lok = ken, uns froh = lok = ken! —
ken, uns froh = lok = ken! —

Die nächsten 6 Takte sind Note gegen Note gesetzt, wobei Mendelssohn beinahe allzu pedantisch gewissenhaft es vermieden hat, irgend welche zwei Stimmen einen Weg gehen zu lassen:

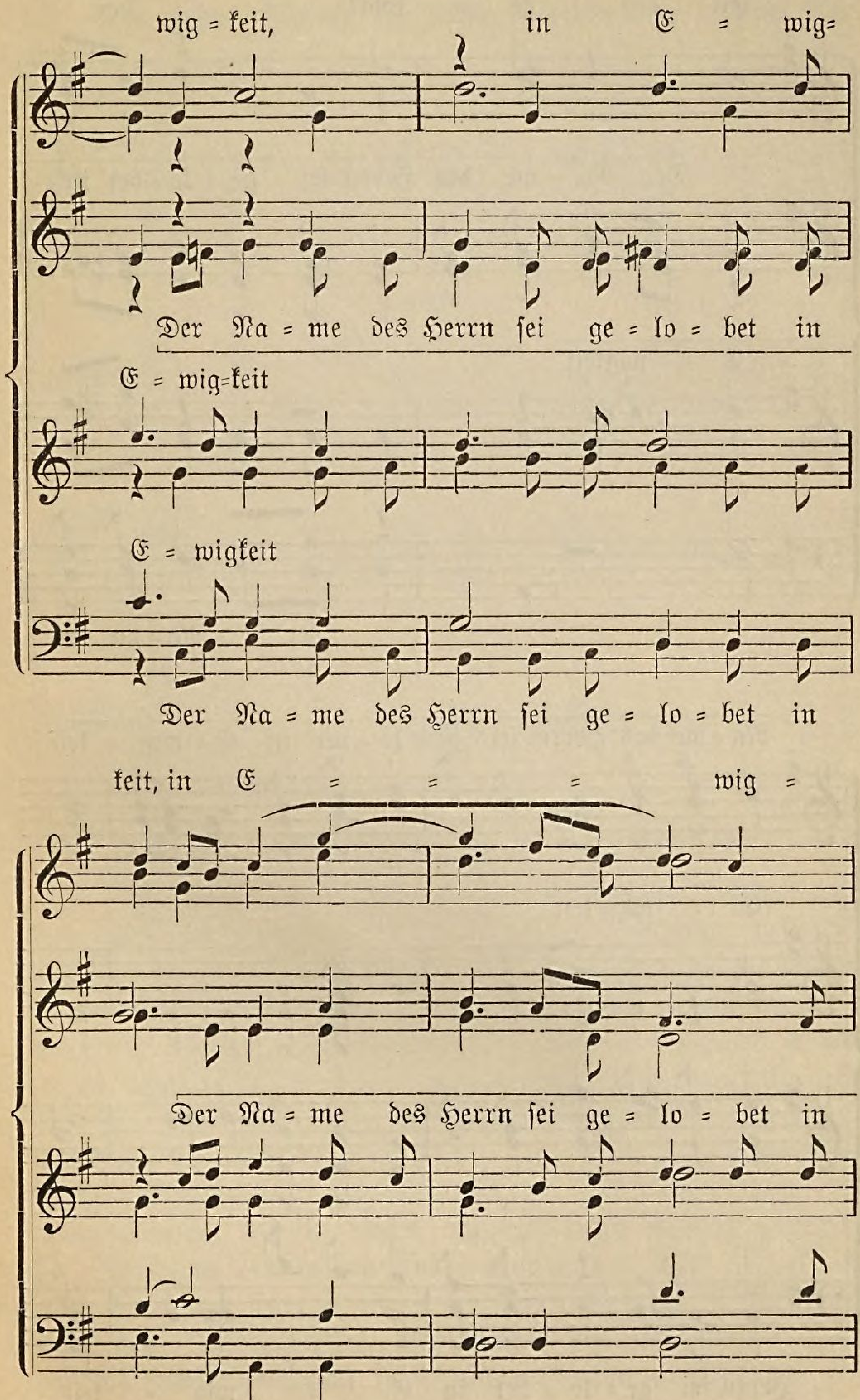


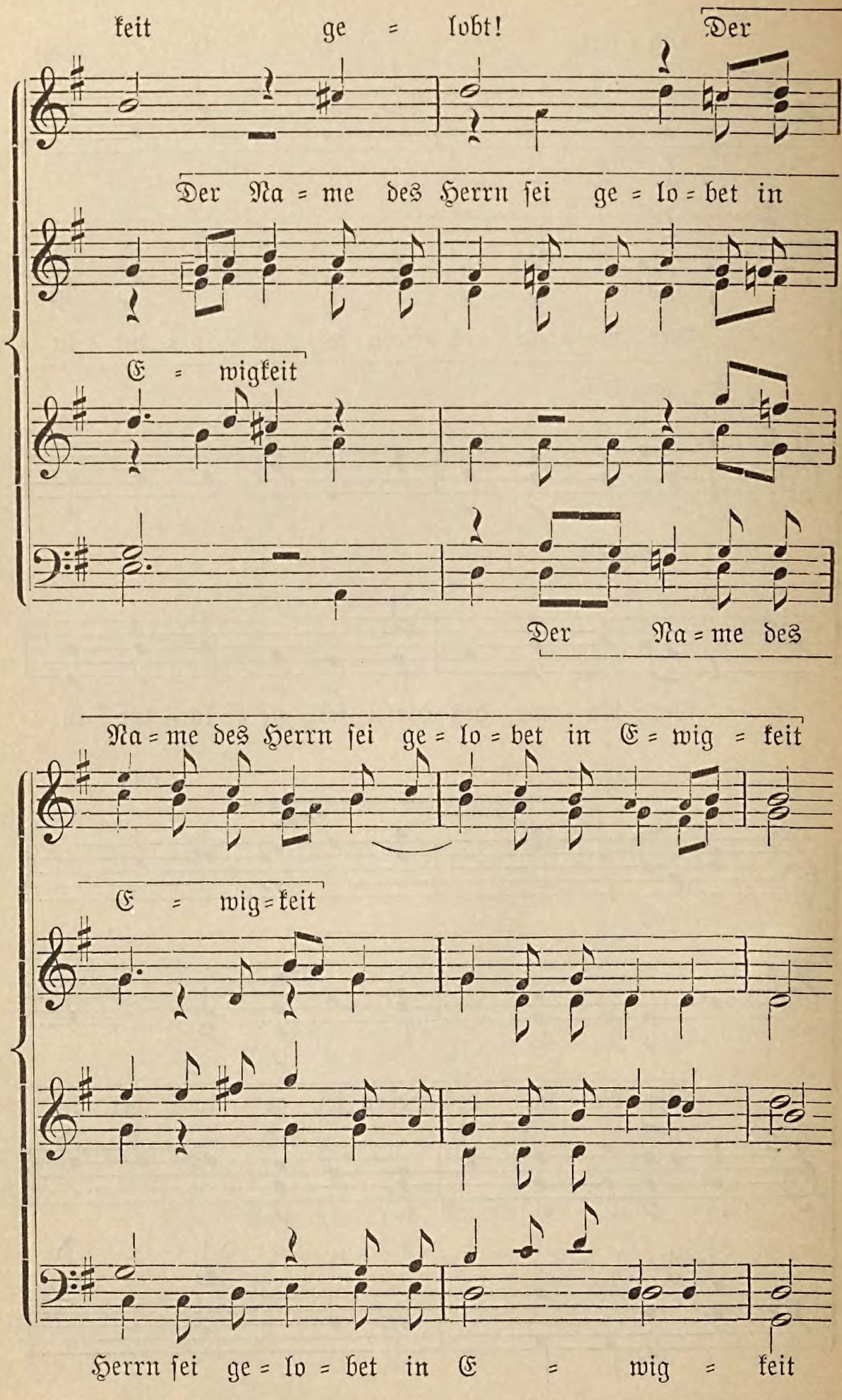




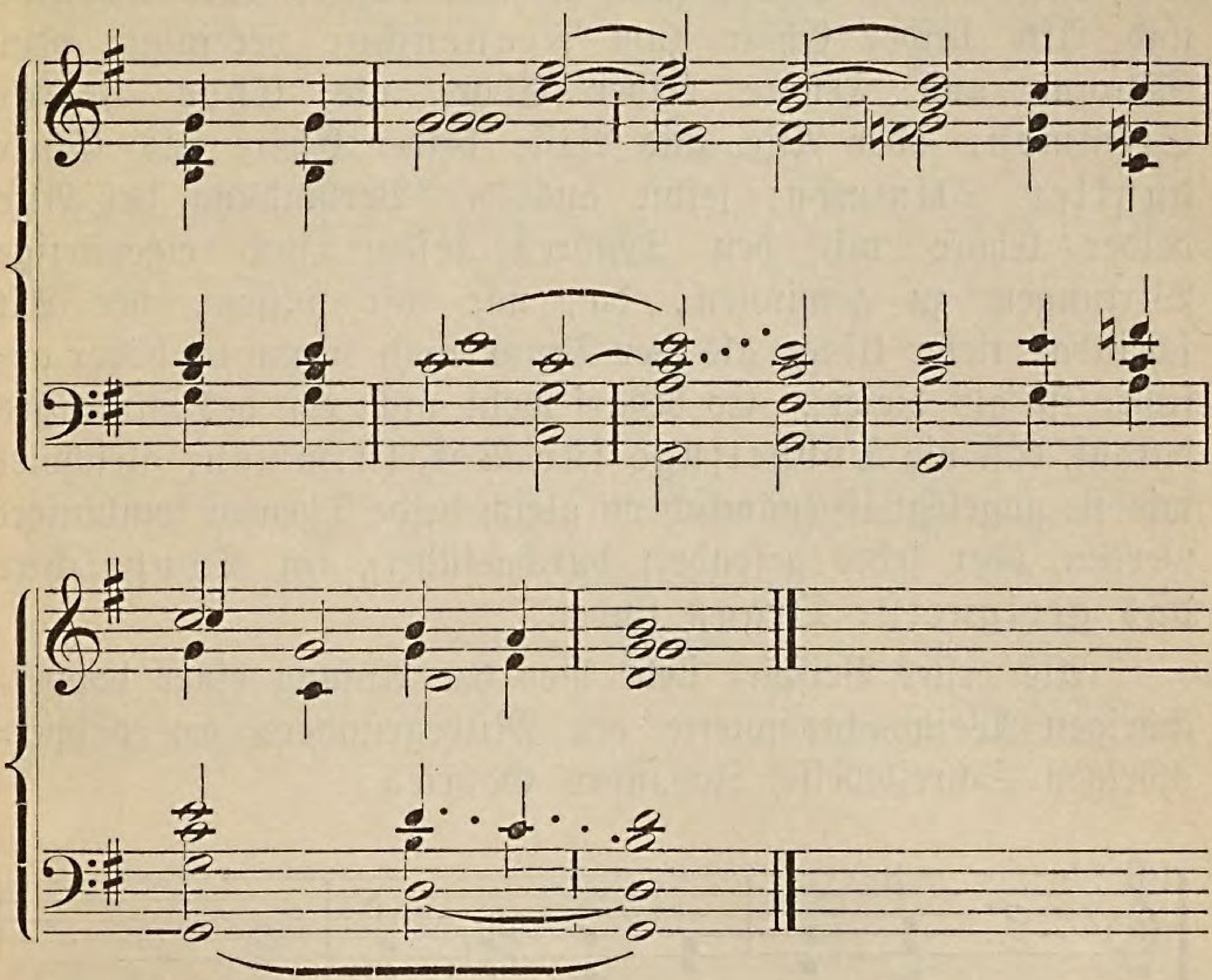
Dann aber führt Mendelssohn ein neues Motiv („Der Name des Herrn sei gelobt") derart durch, daß er ein Stimmenpaar in Terzen bezw. Dezimen gehen läßt, während die übrigen ruhiger kontrapunktieren:


Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
(Den Gott uns ver=
E = wig = keit, in E=
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
hei = ßen)


wig - keit, in E - wig-
Der Na - me des Herrn sei ge - lo - bet in
E - wig-keit
E - wigkeit
Der Na - me des Herrn sei ge - lo - bet in
keit, in E - - - wig -
Der Na - me des Herrn sei ge - lo - bet in


keit ge = lobt! Der
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
E = wigkeit
Der Na = me des
Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in E = wig = keit
E = wig = keit
Herrn sei ge = lo = bet in E = wig = keit

Der letzte Schluß ist dann wieder Note gegen Note gesetzt:

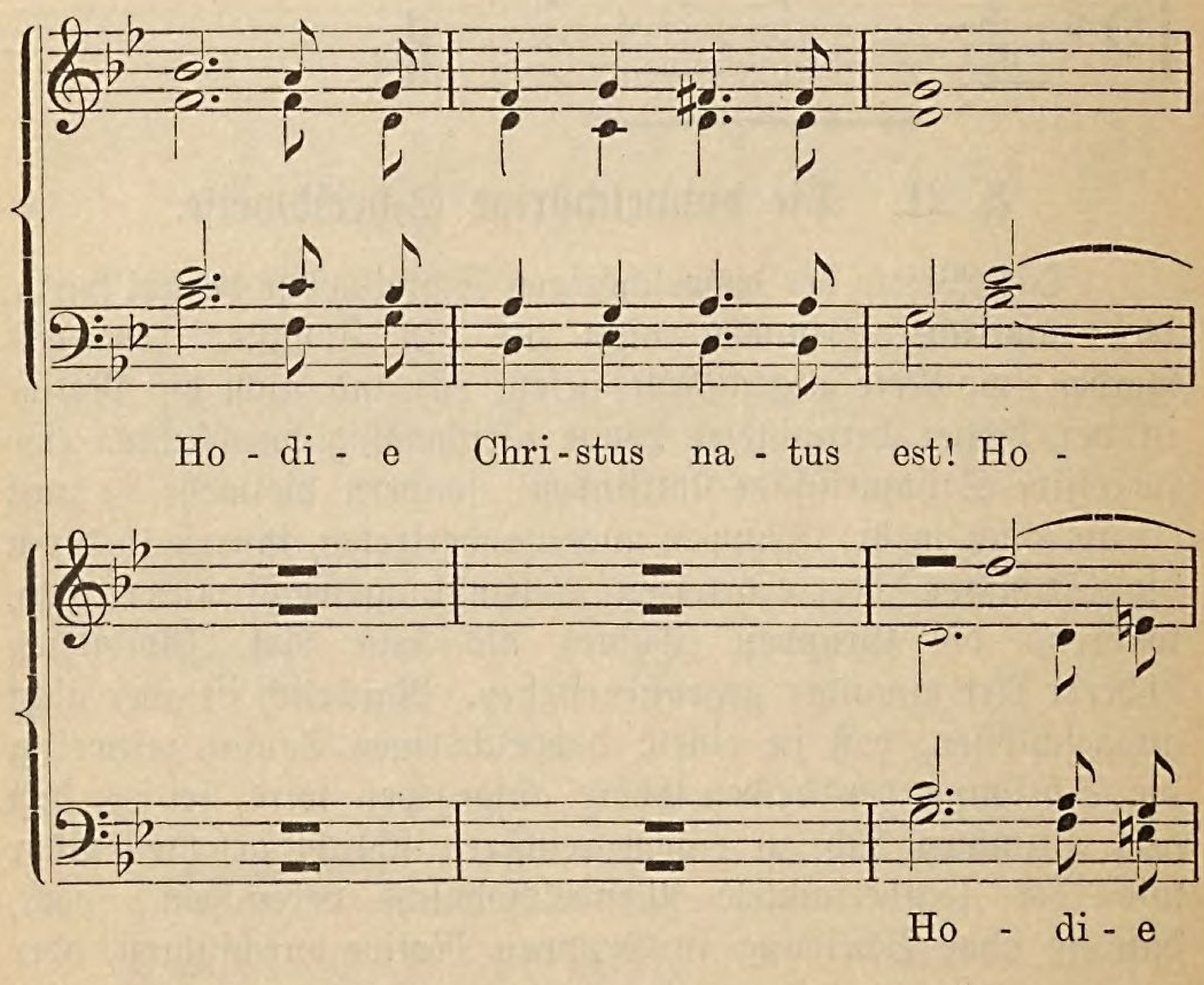


## § 21. Die doppelchörige Schreibweise.

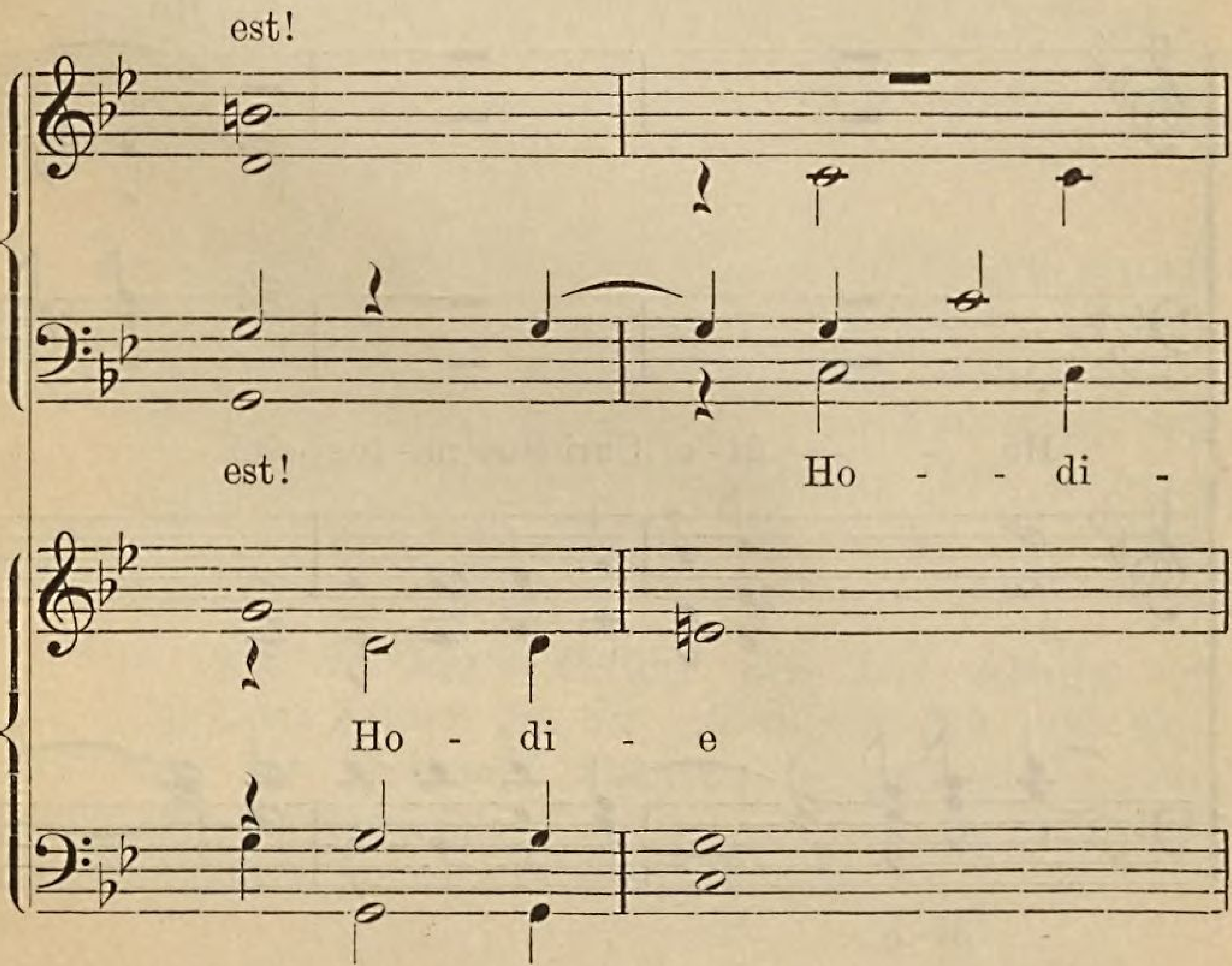
Das Wesen der doppelchörigen Schreibweise beruht darin, daß sämtliche Stimmen nicht als ein Komplex behandelt werden (wo Note gegen Note gesetzt ist) und nicht die Motive in der bisher betrachteten Weise gleichmäßig durchführen (wo successive Stimmeinsätze stattfinden), sondern vielmehr in zwei (bezw. auch mehr) Gruppen auseinandertreten, innerhalb deren die Stimmen der erörterten Behandlungsweise unterliegen, während die Gruppen (Chöre) als eine Art Individuen höherer Art einander gegenüberstehen. Natürlich ist aber nicht ausgeschlossen, daß in einem doppelchörigen Tonsatz zeitweilig die Scheidung der beiden Chöre aufgegeben wird, sei es, daß alle Stimmen sich zu einem reicheren schlicht gesetzten Chor wie der letztbetrachtete Mendelssohnsche vereinigen, oder, daß sie ohne Scheidung in Gruppen Motive durchführen, oder

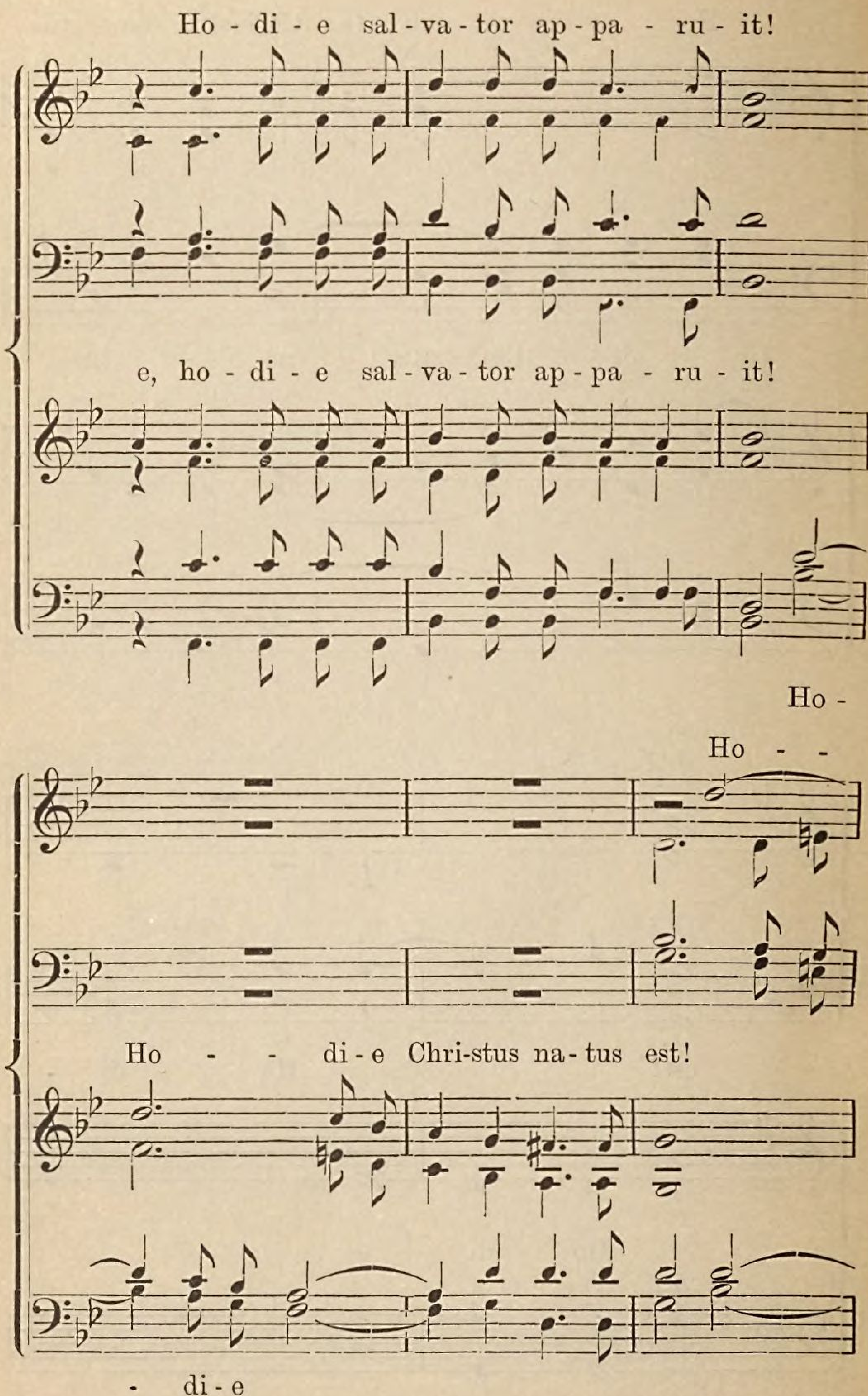
aber, daß besondere Klangwirkungen erzielt werden durch Verbindung von Teilen beider Chöre (z. B. Tenöre und Bässe beider Chöre zum Männerchor, oder Soprane und Alte beider Chöre zum Frauenchor vereinigt; oder Soprane und Tenöre beider Chöre als Chor heller Stimmen, oder Alte und Bässe beider Chöre als Chor dunkler Stimmen; selbst aus der Verbindung der Alte beider Chöre mit den Tenören beider sind eigenartige Wirkungen zu gewinnen, da, wie wir wissen, der Alt scheinbar tiefer klingt als der Tenor auch wenn er höher geführt ist als dieser). Es bedarf wohl nicht erst des Hinweises darauf, daß die Doppelfuge für Vokalstimmen, gleichviel wie sie angelegt ist (nämlich ob gleich beide Themen kombiniert werden, oder jedes gesondert durchgeführt), im Doppelchor das geeignetste Organ findet.

Als erstes Beispiel stehe hier der Anfang einer doppelchörigen Weihnachtsmotette des Mitbegründers der doppelchörigen Schreibweise, Johannes Gabrieli:




Ho - - di - e Chri-stus na - tus
- di - e Chri - stus na - tus

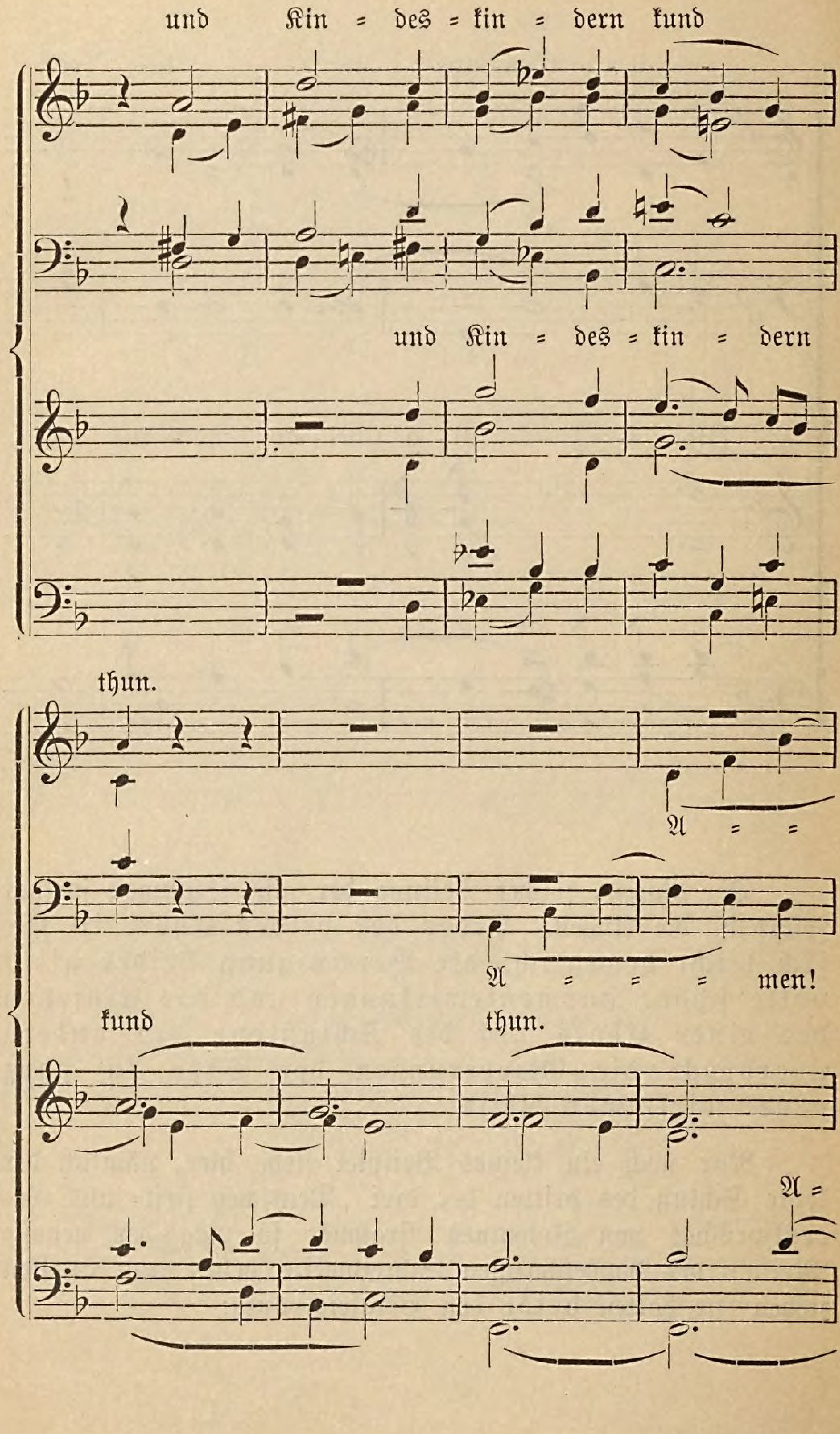

est!
est! Ho - - di -
Ho - di - e


Ho - di - e sal - va - tor ap - pa - ru - it!
e, ho - di - e sal - va - tor ap - pa - ru - it!
Ho -
Ho - -
Ho - - di - e Chri-stus na - tus est!
- di - e




Der Vorzug solcher Teilung der acht Stimmen springt sofort in die Augen. Jeder der beiden Chöre ist für sich leicht beweglich; die Vereinigung beider giebt volle schöne Harmoniewirkungen und das Einsetzen des einen Chors auf die Schlußtöne des andern überbrückt die Gliederungen der Sätze in ganz neuer wirksamer Weise.

Nur noch ein kleines Beispiel stehe hier, nämlich der letzte Schluß des dritten der drei „Deutschen Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms; so mag der neueste Meister der doppelchörigen Schreibweise neben dem ältesten stehen (sie halten beide den Vergleich aus):


und Kin = des = kin = dern kund
und Kin = des = kin = dern
thun.
A = =
A = = = men!
kund thun.
A =


A = =
men!
A = = = men!
= = men!
A =
A = = =
= = men! A = = = men!
A = men! A = = = men!
A = men! A = = = men!
= = men!
men! A = = = men!

## § 22. Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz mit Instrumentalbegleitung.

Wir eilen zum Schluß. Wer sich die Herrschaft über den gewaltigen Apparat des achtstimmigen imitierenden Satzes erworben hat, dem kann es auch nicht schwer fallen, zu einem imitierenden vierstimmigen Satze eine mehr oder minder selbständige Instrumentalbegleitung zu schreiben; und von da sind es wieder nur kleine unmerkliche Schritte, wenn an die Stelle von vier Stimmen fünf oder mehr treten, auch wenn eine oder mehrere derselben als Solostimme eine besonders ausgearbeitete Führung beanspruchen. Beispiele zu geben, müssen wir uns aus Raum-Rücksichten versagen. Es seien aber zu besonders aufmerksamem Studium die Partituren des Mozartschen Requiems, der Haydnschen Schöpfung und „Jahreszeiten" der großen Händelschen Chorwerke (in erster Linie des „Messias"), der Bachschen Kantaten, der Matthäuspassion und H moll-Messe und des Beethovenschen Missa solemnis empfohlen. Im allgemeinen wird der Schüler die Erfahrung machen, daß in den großen Chorsätzen das Orchester wenig Selbständigkeit hat, daß es in der Hauptsache die Singstimmen zu stützen und zu verstärken hat; aber z. B. gleich aus dem ersten Anfange des Mozartschen Requiems wird er doch sehr viel lernen! Nur auf eins sei noch aufmerksam gemacht: in Sätzen mit successiv eintretenden Stimmen hüte sich der angehende Komponist, dem Orchester gleich zu viel zu thun zu geben, ehe die Stimmen bei einander sind; denn natürlich wird die Wirkung der Gegenstimmen vor der Zeit verbraucht, wenn der ganze künftige Inhalt der Singstimmen schon zum voraus im Orchester erscheint. Die Bedeutung der Instrumental-Vor-, Zwischen- und Nachspiele haben wir schon bei früheren, einfacheren Arbeiten hervorgehoben; je größer der in Bewegung gesetzte Inhalt, je weiter der Rahmen des Ganzen, desto größere Bedeutung müssen natürlich auch diese instrumentalen Nebenteile gewinnen, die im Liede nur klein sein durften, wenn sie nicht

unangenehm auffallen sollten. Spezielle Aufgaben wollen wir nicht mehr stellen; es versteht sich aber, daß diejenigen, welche die bisherigen Aufgaben gelöst haben, auch aus dem Gange dieses Schlußkapitels ihre Lehren ziehen werden. Es ist aber nun eine mehr akademische Behandlung am Platze: es muß der Anregung eines guten Textes anheim gegeben werden, ob der angehende Komponist eine vier-, fünf-, sechs- oder achtstimmige oder doppelchörige Motette in mehr oder minder zahlreichen und voneinander verschiedenen Teilen schreibt, und ob er Instrumentalbegleitung heranzieht oder nicht. Eine Messe, ein Requiem, oder gar ein Oratorium, eine Oper, sind keine Schulaufgaben mehr. Die Vorbedingungen für das glückliche Gelingen solcher größten Aufgaben sind aber in den gewissenhaft und in großer Zahl gemachten Vorarbeiten zu erfüllen.

# Citate.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

# Alphabetisches Sachregister.

# Inhalt.



---

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

HESSE & BECKER LEIPZIG

Riemann, Hugo,

Katechismus der Gesangskomposition [Vokalmusik]

Leipzig 1891